DEDALO

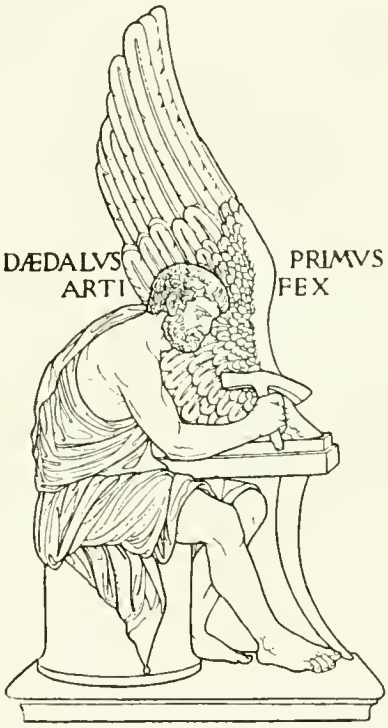
RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI
MILANO ROMA

ANNO VIII VOL. II

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI



CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO · ROMA

ANNO VIII - MCMXXVII-MCMXXVIII
(ANNO V-VI)

VOLUME SECONDO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

LIBRARY
DEC 9 1966
UNIVERSITY OF TORONTO
1149960

STAB. DI ARTI GRAFICHE A. RIZZOLI & C. — MILANO

AFFRESCHI INEDITI DI TOMASO DA MODENA.

La cronologia di un pittore è argomento sempre interessante; e non solo per la stretta cerchia degli iniziati, poiché tende a rappresentare, nello sviluppo dello stile, il corso della vita interiore dell'artista, i suoi ideali, le sue fatiche, il suo ascendere o il suo decadere: la storia, insomma, di un'anima, la quale per lo più è anche un'anima d'eccezione.

Or parrebbe che pei primitivi più agevole dovesse riuscire questa indagine, poiché in essi lo sforzo per la conquista dei mezzi tecnici di espressione dovrebbe lasciare più evidenti traccie delle successive tappe percorse dall'artista. Invece la cronologia dei primitivi è ancora assai incerta e basti pensare come muta e rimuta secondo i critici, l'ordine dell'opera giottesca; probabilmente perché dei primitivi ci restano meno opere sicuramente databili che servano da punti di riferimento.

Due affreschi della chiesa trevigiana di San Francesco, che ora si sta, dopo un secolo di profanazione e di guasti, restituendo al culto ed all'arte, l'uno già conosciuto ma non abbastanza studiato, l'altro emerso di questi giorni fuor dal candido velo di calce che l'aveva celato e serbato per secoli, ci offrono ottimi elementi per la cronologia di Tomaso da Modena e sono anche preziosi per stabilire viemmeglio il collegamento fra varie opere di lui e ribadire quell'unità stilistica, che critici, anche recentissimi e valorosi, hanno, senza ragione, tentato di disgregare in due distinte personalità.

La personalità unica di Tomaso da Modena, dagli affreschi del Capitolo dei Domenicani alla Santa Agnese di San Nicolò, alle storie di Sant'Orsola, tutti a Treviso, alle storie della cappella di San Bernardino in San Francesco a Mantova, era stata disegnata dal Cavalcaselle [1] e dallo Schlosser [2] e accettata dai Venturi [3], dal Toesca [4] e dal Testi [5]. Ma lo Schubring [6] aveva attribuito la serie di Sant'Orsola a un più tardo, ignoto imitatore, il quale, di tanto, avrebbe superato il maestro. Ora, sebbene questa teoria avesse avuto le autorevolissime ripulse, come s'è detto, del Venturi e del Toesca, è stata ripresa dal Van Marle [7].

Ultima la signora Sandberg Vavalà [8], nel suo volume sulla pittura veronese, che raccoglie meritoriamente molto materiale utilissimo per una ulteriore elaborazione critica, ritorna, sebbene non senza qualche dubbio, alla concezione unitaria.

Tanto più strane appaiono le conclusioni del Van Marle, in quanto egli attribuisce a Tomaso quella serie di Santi (Gerolamo, Romualdo, Agnese e Battista) che fascia, come una arazzeria superba, la seconda colonna a sinistra di San Nicolò, ed è di una fattura così progredita da non lasciar dubbi, assieme ad una quantità di altre somiglianze, sulla sua strettissima connessione col ciclo di Sant'Orsola, e da apparire anzi come la più alta espressione dell'arte di Tomaso.

Vogliamo qui chiarire che, fra questi vari affreschi, i soli assolutamente autentici, firmati e datati, son quelli del Capitolo dei Domenicani; per gli altri si tratta sempre di *attribuzioni*. Del Capitolo si può attribuire a Tomaso, con perfetta legittimità, come fa anche il Van Marle, e con quel mas-

IGNOTO MODENESE (1332). MODENA, MUSEO CIVICO (*fot. Orlandini*).

simo di certezza che un'attribuzione consente, la colonna di San Nicolò; ma arrivati a questo punto non si può, senza far violenza alla logica, non andare innanzi e non attribuirgli anche gli affreschi di Sant'Orsola, più prossimi ancora stilisticamente alla colonna di San Nicolò, che questa non sia ai ritratti dei Domenicani. Se infatti alcune particolarità iconografiche, come l'amorosa minuzia nel descrivere lo scrittoio di San Girolamo con tutti i suoi accessori, richiamano, nella colonna di San Nicolò, le cellette di studio dei Domenicani nel Capitolo, i tipi della Sant'Agnese e del Battista hanno la più stretta parentela coi tipi e con le forme che appaiono nelle storie di Sant'Orsola: non solo, ma la finezza di esecuzione della colonna di San Nicolò ci mostra il pittore arrivato ad una padronanza di mezzi, ad una abilità tecnica, a una sicurezza di definizione ancor superiori che nelle storie di Sant'Orsola.

TOMASO DA MODENA: MADONNA E SANT'AGOSTINO.
TREVISO, SAN NICOLÒ (*fot. Dir. Belle Arti*).

Nella cappella di San Giovanni Evangelista in San Francesco di Treviso esiste, — e fu sempre rispettato, così dal pennello dello imbianchino come dalla vandalica irriverenza delle soldatesche, segno indubbio del pregio annessovi anche in antico, — un affresco raffigurante la Madonna in trono che allatta il Bambino, fra i Santi Antonio Abate, Francesco, Bonaventura e Cristoforo. A sinistra, racchiuso in un'altra cornice a intarsio cosmatesco, Sant'Ilario (*pagina 271 e 272*).

Una iscrizione, ora mutila nella prima parte, ma riportata integralmente dal Cima e dal Federici [9] rivela il nome del committente e la data. Non il nome dell'autore;

ma per questo parla, non men chiaro che la lettera, lo stile dell'opera.

Committente fu certo Leopardo degli Uberti, il cui stemma parlante (la testa di un leopardo) trovasi alla base del dipinto: uno dei tanti fiorentini che avean posto stanza a Treviso, o cacciati dalle vicende politiche della loro patria, o per ragioni di commercio e di banca.

La data fu letta dapprima erroneamente per MCCCIII e il Federici, che pur s'era accorto trattarsi di opera della metà del secolo, accomodò le cose, com'era suo costume, supponendo la mancanza di una L a far 1353.

Ma la L esiste, coll'asticciuola orizzontale alquanto svanita e col filetto terminale molto allungato e rialzato, da parer quasi un'altra asta verticale; grafia che, identica, troviamo nel Capitolo dei Domenicani. Sicché la data è realmente MCCCLI.

Che l'autore fosse Tomaso da Modena, affermò già il padre Federici: e, una volta tanto, ebbe ragione. Ché, a parte gli argomenti estrinseci, che pur sono non del tutto disprezzabili, della grafia simile (salvo qualche lieve divario nelle *d* e nelle *x*) nelle iscrizioni degli affreschi di San Francesco e del Capitolo dei Domenicani, le due pitture presentano analogie spiccatissime nei tipi e nel colorito.

L'affresco di San Francesco va già intonandosi su quella nota dominante di bruno, che determinerà tutti gli accordi in sordina di Tomaso da Modena, e nella quale si traduce spesso financo il nero delle vesti domenicane e il rosso delle cappe cardinalizie. Ciò, infatti, che subito colpisce in questo, come in tutti i lavori di Tomaso, è appunto il tono, o *intonazione* cromatica, che di tanto lo differenzia dal modo di colorir fiorentino e, in genere, ove se ne eccettuino taluni senesi, di tutto il colorire trecentesco.

L'azzurro robusto e, direbbesi caldo, per quanto possa esser caldo un azzurro, del manto della Vergine, foderato di vajo, è quale noi precisamente ci attendiamo da Tomaso (di cui non conosciamo la gamma degli azzurri, ormai quasi scomparsi dalle altre opere, tranne qualche traccia di grigio lievemente ceruleato nelle storie di Sant'Orsola) per formare un accordo basso, perfetto, col bruno cupo della veste; mentre un fiorentino avrebbe qui messo un celeste chiaro e squillante sovra un rosso porpora, o un arancione.

Il San Bonaventura par ricalcato dal San Nicolò (*pag. 271*) di una delle colonne di San Nicolò, se non fosse più ragionevole pensar questo ricopiato da quello; questo cioè, torbido di colore e grosso di segno, opera di un imitatore di Tomaso piuttosto che lavoro troppo primitivo del maestro stesso.

Ma sopratutto la Madonna, dalle guancie pienotte, dalla fronte ampia, dal naso antiaquilino che sporge colla piccola punta come tirata fuor dalla pasta stiacciata del viso, pare, in veste muliebre, qualcuno dei Domenicani del Capitolo (*pag. 273*) o qualcuna delle ancelle di Sant'Orsola (*pag. 277*). Tipo caro al pittore, che lo ripete soventi volte in tutta l'opera sua, e che gli deriva da Vitale da Bologna. Il quale a sua volta, a voler far della geneologia, lo avea preso probabilmente da qualche giottesco seneseggiante come Bernardo Daddi.

Il modo di metter giù le tinte sull'intonaco risente ancora dei metodi tradizionali fiorentini quali ce li insegna il Cennini [10],

SCUOLA DI TOMASO DA MODENA: SAN NICOLÒ TREVISO, SAN NICOLÒ (*fot. Gavatti*).

TOMASO DA MODENA: SANT'ILARIO. - TREVISO, SAN FRANCESCO (*fot. Gavatti*).

di giustaporre le varie specie di « incarnazioni » più chiare o più scure a seconda degli alti e dei bassi, digradandole l'una nell'altra, cioè fondendo e impastando il colore nei passaggi. Ma nella delicatezza delle sfumature si sente che l'artista aspira ad

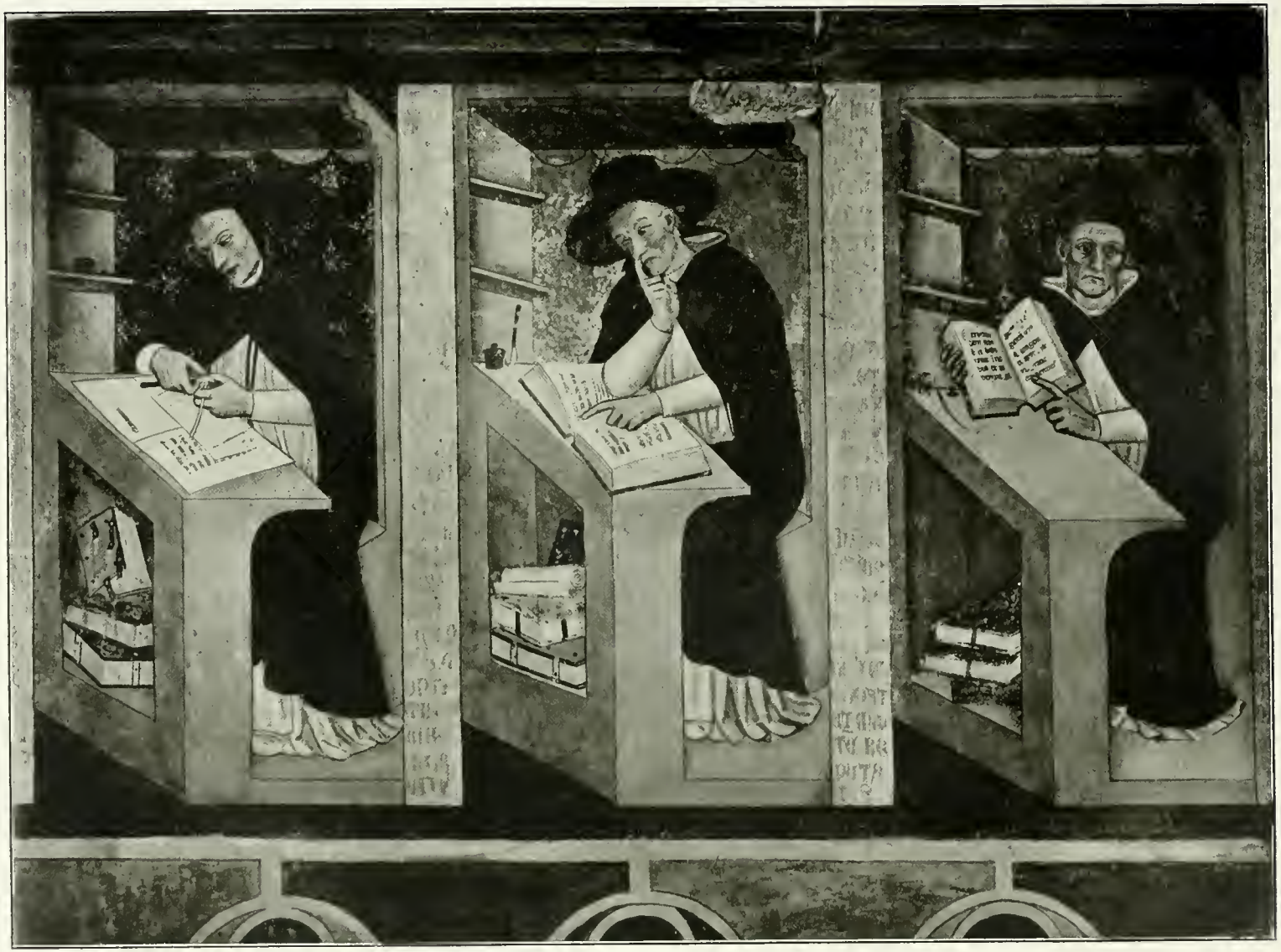
TOMASO DA MODENA: MADONNA E SANTI. - TREVISO, SAN FRANCESCO (*fot. Gavatti*).

una maggiore raffinatezza di tecnica, quale egli poi raggiungerà col metodo tutto suo del velare gli scuri; e si vede che egli si è già sottratto al dominio di quella preparazione di « verdaccio », che guida il modellare di Giotto e dei Giotteschi ed è probabilmente la ragione della loro durezza.

Il trono, del caratteristico legno giallo senza venature, reca nel timpano finti bassorilievi, sui braccioli due piccoli leopardi per allusione al nome dell'offerente, e sulle mensole in alto due angioli dalle lunghe ali elegantemente arcuate, in atto gentile di adorazione. I finti bassorilievi, nei quali par di riconoscere una specie di Ercole, son forse l'eco, come idea decorativa, di quelli di Giotto nel basamento della cappella degli Scrovegni; e gli angioli risentono di Giovanni Pisano.

Il gruppo divino della Vergine e del Bambino è, nell'arte trecentesca, quasi sempre accompagnato dagli angioli; ma di solito essi son figurati in un vivo coro, sia che reggano a volo il trono, sia che distendano la cortina di damasco dietro la Vergine, sia che semplicemente adorino o incensino.

Codesto modo invece di rappresentar gli angioli scolpiti sul trono, cristallizzando (se così si può dire) l'atto di adorazione, è piuttosto raro e non ritorna, ch'io sappia, se non



TOMASO DA MODENA: CARDINALI DOMENICANI. - TREVISO, CAPITOLO DI SAN NICOLÒ (*fot. Alinari*).

in opere senesi o di derivazione senese: per esempio nel Giovanni del Biondo di Santa Croce, nel Bartolomeo Bulgarini del Museo di Pisa, nel Giovanni Baronzio di Nuova York [11].

Per concludere questa pittura è senza dubbio tomasesca; e crediamo anzi estremamente probabile che sia senz'altro opera, — la prima che conosciamo, — di Tomaso giovane, parendoci più sensato spiegarne alcune grossolanità colla inesperienza dell'artista, piuttostoché ricorrere a un problematico sconosciuto imitatore «avanti lettera» di una ignota prima maniera di Tomaso, o a un ancor più problematico «maestro di Tomaso».

Quando alla fine del 1351, l'anno prima del Capitolo dei Domenicani, dipingeva questo affresco, Tomaso da Modena aveva 26 anni e da due si trovava a Treviso e vi avea già forse dipinto la Madonna miracolosa di Santa Maria Maggiore.

Anche Modena, dove Tomaso dovette ricevere i primi insegnamenti dell'arte, forse dal padre Barisino, pittore pur esso, era stata toccata dalla marea romagnola di giottismo seneseggiato (come chi dicesse tabacco denicotinizzato) che aveva dilagato lungo tutto il litorale da Rimini fino forse a Trieste, e ben anco dentro terra parecchio. Ne è chiara traccia, per esempio, quella Madonna datata del 1332 (*pag. 268*), ora nel Museo civico, nella quale il San Gemignano sembra il prototipo così del San Bonaventura nell'affresco di San Francesco che abbiamo ora esaminato, come del Sant'Agostino (*pag. 269*) nella Madonna della terza colonna sinistra in San Nicolò che dovrebbe essere di poco a quello posteriore. Prototipo solo iconograficamente, ché a differenza del colorir sobrio di Tomaso, l'affresco modenese è vivacissimo di tinte e urtato di contrasti.

A tal proposito convien ricordare che lo Schlosser suppose Tomaso giovane lavorare in San Salvatore di Collalto, accanto a pittori romagnoli, a quelle storie di San Prosdocimo che, disgraziatamente, andarono distrutte durante i bombardamenti del 1918.

Ma agli elementi di questa prima e molto elementare educazione pittorica altri elementi e molto più efficaci alla sua formazione dovette Tomaso attingere nella vicina Bologna, a un'arte pur essa intinta di senesismo come quella di Vitale da Bologna: basti pensare a quanto si assomiglino i tipi femminili dei due pittori. E qui, anche, l'arte rigogliosissima della miniatura, sopratutto di codici legali e canonici, colla sua spigliatezza narrativa, dovette certamente influire sul giovine pittore. Nelle opere che di lui ci restano in tavola, si nota, a prescindere dalla tarda Madonna coi Santi Venceslao e Palmazio della cappella della Croce a Karlstein, una minuzia di composizione di carattere prettamente miniaturistico: così nei pilastrini del dittico colla Madonna e il Cristo pure a Karlstein: nel trittichetto della Galleria di Modena, la cui data, ridipinta, proporremmo di leggere 1355; nella piccola ancona della Galleria di Bologna, attribuita anticamente a Giottino e rivendicata a Tomaso dal Venturi [12].

Gli affreschi padovani di Giotto vide certo il giovine Modenese, ma, lontani com'erano dal suo spirito (come del resto da quello di tutta la pittura di quel secolo, tanto è vero che dovettero passar ben tre generazioni di pittori prima che nascesse uno,

TOMASO DA MODENA: FRATE DOMENICANO. - TREVISO, CAPITOLO DI SAN NICOLÒ (*fot. Garatti*).

Masaccio, capace di intendere veramente e di seguitar Giotto) non gli offrirono, come materia assimilabile, che qualche particolare del tutto formale.

Quest'è Tomaso da Modena, quando arriva a Treviso; ma sovra a tutti questi elementi estrinseci formativi della sua arte, impulsi ed impressioni più o meno esattamen-

te dosabili, è l'imponderabile della sua personalità. Ché Tomaso non è né un pedissequo imitatore né un semplice assommatore delle altrui esperienze: né un manierista, né un eclettico, ma un vero artista, dotato, come tutti i migliori, di un carattere proprio, che, assimilati i risultati delle precedenti ricerche, procede oltre, da solo, a nuove mète.

Gli apporti personali di Tomaso al patrimonio comune di conoscenze artistiche del suo tempo sono, come mi lusingo di poter in altra occasione chiarire, molti e notevoli, e nelle varie opere trevigiane se ne può seguire il processo di maturazione, non senza che, probabilmente, un qualche nuovo diretto impulso senese abbia contribuito a drizzarlo e a sollecitarlo per la sua via.

Gli affreschi del Capitolo dei Domenicani (1352) segnano un gran passo innanzi nell'arte del pittore; molto grande per un solo anno di intervallo dalla Madonna in San Francesco. Ma non certo impossibile per un artista fervoroso e appassionato, nella piena della giovinezza. Nel Capitolo si notano non pochi squilibri che possono mostrare lo svolgersi dell'opera: qui la monotonia del soggetto spinse Tomaso, per dare interesse e varietà, ad affinare la sua ricerca dell'espressione psicologica, e questa a sua volta lo indusse a quel raffinamento di tecnica che sarà d'ora in poi caratteristico della sua opera.

Nel grande affresco, ora riapparso nella chiesa di San Francesco, nella cappella di San Giovanni Battista, attigua a quella coll'altro affresco del quale ci siamo intrattenuti, e raffigurante la Madonna coi Santi Ludovico, Giacomo, Cristoforo, Giovanni Battista, Lorenzo, Antonio abate e Caterina, (*pag. 278*) Tomaso ha progredito ancora, speditamente. Che quest'opera sia sua, come potemmo giudicare al primo vederla, crediamo difficilmente si vorrà contestare, tanto strette sono le affinità che la legano alle altre.

La Madonna è la Sant'Orsola del «Viaggio» (*pag. 279*); il San Giacomo è il Re d'Inghilterra dell'«Invio degli ambasciatori» (*pag. 280*), nobile figura barbuta che diventerà poi il San Giorgio di Altichiero; il San Giovanni, è lo stesso della colonna di San Nicolò (*pag. 286*); il Sant'Antonio Abate è lo stesso dell'affresco nella cappella attigua; la Santa, con quel curioso vestito mezzo d'uno e mezzo d'altro colore [13] che Tomaso predilige, è Sant'Orsola in gloria (*pag. 285*), è la Sant'Agnese di San Nicolò (*pag. 284*); il trono ligneo, che, pel doppio archetto nelle fiancate, ricorda quello di Vitale nella Madonna della Pinacoteca Bolognese, ha quella tinta unita, senza venature, caratteristica del mobilio di Tomaso, dal Capitolo a Sant'Orsola, (solo qui più rosea che gialla); consueto è il panneggio, ampio, a fasci di pieghe come canne pieghevoli, con brevissima spezzatura a terra; consueto lo sguardo, vivacissimo, degli occhi dalla bianca sclerotica; il colorito infine è quello che abbiamo imparato essere proprio di Tomaso, difficilmente confondibile con altri: bruni, rossi granata, verdi oliva, e l'incarnato di un rosso tendente al bruno.

La catena fra le opere di Tomaso, per questo nuovo anello, si stringe sempre più e diremmo ormai quasi temerario il volerla spezzare.

Chi potrebbe credere uscite da diversa

TOMASO DA MODENA: IL COMMIATO DI SANT'ORSOLA. - TREVISO MUSEO CIVICO (*fot. Min. P. I.*).

TOMASO DA MODENA: MADONNA E SANTI. - TREVISO, SAN FRANCESCO (*fot. Gavatti*).

mano queste tre elette figure femminili, la Sant'Orsola, la Sant'Agnese, e la nuova Santa Caterina?

Solo un residuo, ancora, di una certa durezza negli occhi di questa, che ci richiama i frati del Capitolo dei Domenicani, in confronto delle altre due, ci indurrebbe a collocare questo affresco alcun poco prima delle storie di Sant'Orsola.

Il San Cristoforo ci mostra l'artista curioso di applicare quello studio di immediatezza e di istantaneità col quale aveva saputo precisare le fisionomie dei Domenicani, a ricerche di movimento. Egli atteggia quasi a danza il Santo gigante, illeggiadrito in un elegante costume attillato, e soffia il vento nel mantello, tutto vibrante in un ondare di pieghe schioccanti che sembran preludere agli ampi svolazzi gotici di un Jacobello del Fiore, per non dire ai fremiti barocchi di un Bernini.

Queste ricerche di moto si compiranno, in pienezza di espressione e con una misura che riesce a salvare un potente realismo da ogni sgradevole volgarità, nella grandiosa scena del Martirio di Sant'Orsola. Ma intanto, se pur non ancora ben equilibrato, se ancora non legato nel quadro, — quasi pezzo di studio, — questo San Cristoforo è un tentativo interessante anche come indice dell'amor di progresso del pittore che con tali minori esperienze andava preparandosi alle maggiori prove.

Egli poi, che nel Capitolo dei Domenicani avea dato un così perfetto saggio di ritmo simmetrico, qui rompe bizzarramente ogni simmetria componendo in un piacevole disordine e, mentre taluni santi se ne

TOMASO DA MODENA: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DI SAN FRANCESCO. TREVISO. - (*fot. Coletti*).

TOMASO DA MODENA: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DI SAN FRANCESCO, TREVISO. (*fot. Coletti*).

stanno per conto loro, come staccati dal quadro, altri sembrano intrecciare un dialogo col Gruppo divino, come nelle più disinvolte sacre conversazioni dei due secoli susseguenti.

Ma questo saggio è sopratutto notevole perché in esso, che viene a collocarsi fra il Capitolo dei Domenicani e le storie di Sant'Orsola, Tomaso ci appare ormai pienamente padrone del suo modo di modellare, che gli consente da un lato una morbidezza davvero portentosa, particolarmente nelle carnagioni femminee o infantili, dall'altro una precisione di particolari, specialmente nelle complicate muscolature dei più anziani, quale nessuno prima di lui aveva ottenuto e che, per trovar l'eguale, bisogna arrivare agli anatomisti del quattrocento o ai realisti del settentrione.

Egli, riconnettendosi ai grandi senesi, Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti, e con un senso meno poetico e meno stilistico, ma più acuto, della realtà naturale, adotta un chiaroscuro sfumato che, a mezzo il trecento, ci fa pensare a quelle sottili notazioni dei trapassi insensibili dalla luce all'ombra, che sono l'essenza appunto del chiaroscuro leonardesco. Con questa differenza: che il chiaroscuro lombardo e toscano resta sempre una espressione di quan-

TOMASO DA MODENA: PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DI SAN FRANCESCO. - TREVISO (*fot. Coletti*).

TOMASO DA MODENA: IL RE D'INGHILTERRA MANDA A CHIEDERE LA MANO DI ORSOLA. - TREVISO, MUSEO CIVICO (*fot. M.n. P. L.*).

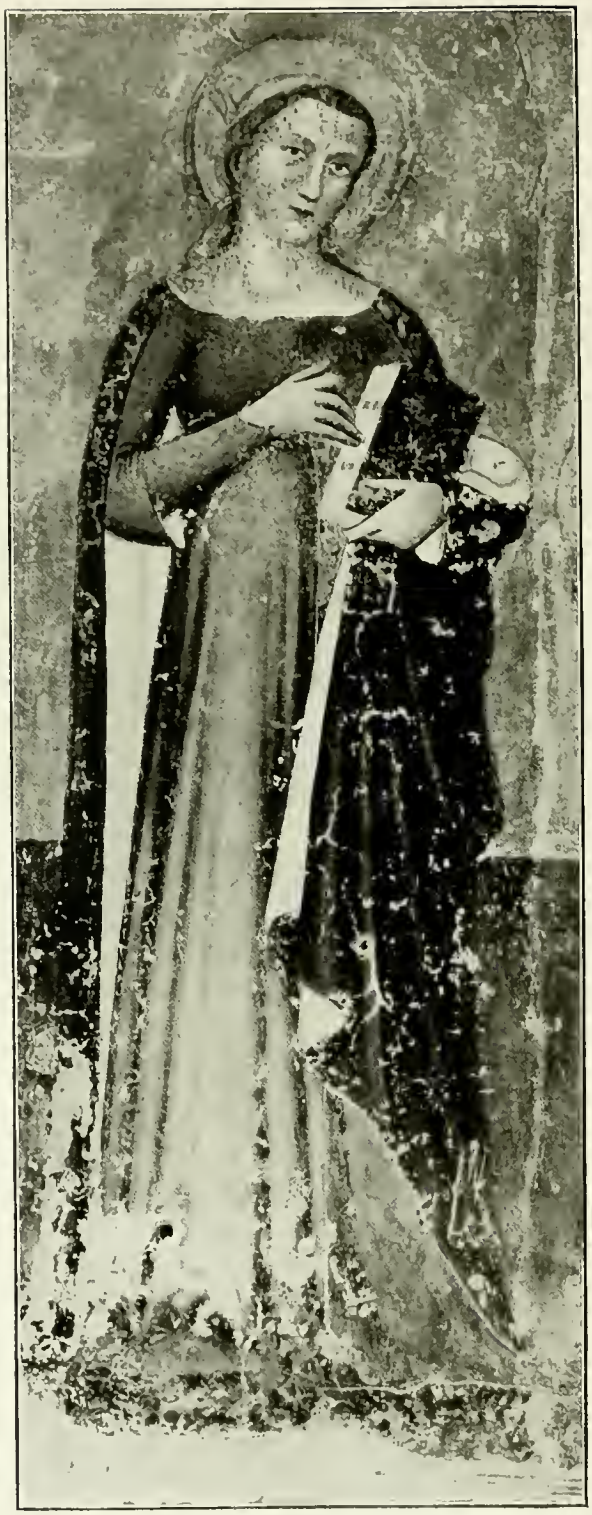
tità, cioè di bianco e di nero, che traspare sotto il velo del colore e nettamente lo domina, sicché il colore non è che una aggiunzione accessoria. Ciò è schiettamente espresso già dal Cennini, quando dice che taluni pittori sogliono, nei freschi, prima abbozzar col verdaccio i chiari e gli scuri di un volto, toccare di bianco i sommi chiari, porre un po' di rossetto sui pomelli e nelle labbra, e poi passar su tutto un acquarello trasparente della solita incarnazione « ...e rimane colorito »! E il Cennini approva, e anche nel riferire il metodo di Giotto, che da questo pur alquanto differisce, raccomanda che nelle estremità (cioè nei massimi scuri) il verdaccio « non perda suo credito » [13].

In Tomaso invece il chiaroscuro che serve alla modellazione è sentito ed espresso *direttamente* come colore: *è ancora monotono, ma è già colore.*

Il che significa, checché se ne dica, che dopo i grandi senesi e prima dei grandi veneti coloristi, Tomaso da Modena è quanto di più *pittorico* ci sia stato nella pittura italiana e se egli non giunge ancora ad im-

TOMASO DA MODENA: VIAGGIO DI SANT'ORSOLA.
TREVISO, MUSEO CIVICO (*fot. Min. P. I.*).

TOMASO DA MODENA: SANT'AGNESE.
TREVISO, CHIESA DI SAN NICOLÒ.



TOMASO DA MODENA: SANTA CATERINA (?)
TREVISO, CHIESA DI SAN FRANCESCO.

TOMASO DA MODENA: SANT'ORSOLA. - TREVISO, MUSEO CIVICO (*fot. Min. P. I.*).

TOMASO DA MODENA: SAN GIOVANNI BATTISTA. TREVISO, CHIESA DI SAN NICOLÒ (*fot. Coletti*).

mergere le sue figure nell'atmosfera, cioè a sfumarne i contorni, egli pone già le premesse di quest'ultima conquista di un secolo e mezzo dopo: l'*intonazione* dei colori e la sfumatura del modellato, il dominio, cioè, dell'atmosfera luminosa sopra il colore e sopra la forma.

LUIGI COLETTI.

---

(1) CAVALCASELLE e CROWE. *Storia della pittura italiana*. Vol. IV, p. 100 sgg.

(2) JULIUS VON SCHLOSSER. *Tomaso da Modena und die ältere malerei in Treviso*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Museum des Allerhöchsten Kaiserhauses, Vienna, 1898; *Oberitalienische Trecentisten*. Lipsia, 1920.

(3) A. VENTURI. *Storia dell'Arte italiana*. Vol. V, p. 956 segg. L. VENTURI. *Le origini della pittura Veneziana*. Venezia, 1909.

(4) P. TOESCA. *La pittura e la miniatura in Lombardia*. Milano, 1913, p. 270.

(5) L. TESTI. *Storia della pittura veneziana*. Bergamo, 1909, vol. I, p. 255.

(6) P. SCHUBRING *Altichiero und seine schule*. Lipsia, 1898, p. 95.

(7) R. VON MARLE. *The development of Italian school of painting*. Aja, 1924. Vol. IV, p. 202.

(8) EVELYN SANDBERG VAVALÀ. *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*. Verona, 1926. p. 183 sgg.

(9) N. CIMA. *Le tre facce di Trevigi*. Ms. bib. com. di Treviso (fine sec. XVII). D. M. FEDERICI. *Memorie trevigiane sulle opere del disegno*. Venezia, 1803.

(10) C. CENNINI. *Il Libro dell'Arte*, Firenze, 1859. Cap. LXVII.

(11) Lo ritroveremo un poco più tardi nella Madonna di Lorenzo Veneziano nella cappella di S. Tarasio, e molto più tardi in Nicolò di Pietro. Vedo in ciò un nuovo motivo di pensare a contatti fra Tomaso e Lorenzo Veneziano e quindi a una influenza di Tomaso sulla pittura Veneziana della seconda metà del secolo.

(12) Ne *L'Arte*, 1927. Mi si consenta il piccolo vanto di dichiarare che, prima di leggere l'articolo del Venturi, ero giunto per mio conto alla medesima conclusione dell'illustre Maestro.

(13) Questa foggia che Tomaso usa molto spesso, non troviamo mai nell'arte fiorentina pura, ma piuttosto in quella senese (Ambrogio Lorenzetti negli affreschi del Buon governo; Simone Martini, nella cappella di S. Martino ad Assisi; Bartolo di Fredi nell'Adorazione dei Magi della Pinacoteca di Siena) e in pochi fiorentini che deviando dalla tradizione giottesca attingono largamente all'arte di Siena (Andrea da Firenze nel Cappellone degli Spagnoli). Certo trattasi di un costume copiato dalle mode del tempo, e non inventato; ma è assai probabile che i fiorentini d'austera tradizione giottesca (sulle quali vedasi C. LA FERLA. *Saggio sull'abbigliamento femminile del Trecento ne* « L'Arte » 1921), pur usando nei loro dipinti le fogge di vestito dei loro contemporanei, ripugnassero dal riprodurre le più spinte bizzarrie della moda, qual era certo questa dei vestiti bicolori.

I LAMBERTI A VENEZIA - I. NICCOLÒ DI PIETRO.

La rinascenza approdò a Venezia così cauta e discreta che niuno se n'accorse. Io stesso che da anni andavo ricercando assiduamente i momenti più essenziali di questo contatto fecondo e trascurato fra la Toscana redenta e redentrice e il Veneto assonnato nei torpidi miraggi orientali e gotici, non ero andato oltre le tappe che hanno il nome eccelso da Paolo Uccello, da Andrea del Castagno e da Filippo Lippi, non parendomi ancora necessario giungere a queste fonti discrete e primissime, a queste scaturigini, in cui l'incontro ha quasi il mistero di un rito.

Ma ciò che non si è fatto conviene pur fare, per avere una visione completa e quindi più giusta e più feconda di questo avvenimento capitale. E il farlo ci permetterà di scrivere un capitolo impreveduto della scultura toscana, che niuno pensò venire a scovare fra le lagune, ove tutti ricercano le delizie della grande pittura di colore.

Cosa più nuova che difficoltosa. Documenti e opere parlano un linguaggio che non aspetta se non di essere ascoltato. Non intendo naturalmente discorrere di quelle relazioni continue e provvidenziali che sempre alimentarono l'arte veneta, per sua natura pigra e ritardataria; onde potè vantare artisti come i De Sanctis e i Dalle Masegne, nutriti dall'esperienza arguta della scultura pisana. Quella non era ancora il Verbo, a cui spetti per diritto la maiuscola, né la parola a cui la Toscana tendeva con tutta l'energia del suo genio ferace, sino dagli oscuri tempi romanici e, con più chiaro istinto, dopo Giovanni Pisano e dopo Giotto. Non era la rivelazione. Questa non doveva venire che dopo Masaccio e dopo il Brunellesco, quando Firenze ebbe chiara, prima per sé e poi per gli altri, la visione dell'arte governata dalle leggi supreme dell'essenziale.

Appunto perché, più sospinta che viva, la stessa ammirevole scultura dei Dalle Masegne per quanto generatrice forse di quella di Jacopo della Quercia non poteva avere pienezza né fecondità eccezionali nel Veneto. Finita fra le lagune con la morte di Pietro Paolo, vi lasciò più eredi che continuatori. E il governo illuminato della Serenissima fu il primo a comprenderlo e a valutare la stanchezza dell'arte locale, allorché volle dar compimento a San Marco e al Palazzo Ducale, i due monumenti più insigni, l'orgoglio della città mirabile.

A malincuore, ma coraggiosamente, ruppe il cerchio delle meschinità locali e cercò dovunque fossero i degni per tanto lavoro. La prima richiesta, venuta subito dopo la scomparsa di Pietro Paolo Dalle Masegne, fratello glorioso e compagno di Jacobello, che, sul letto di morte testava il 4 maggio 1403, è l'indice delle sue giuste preferenze. Ed è nota, benché non valutata a sufficienza. Si tratta della costruzione di certa aula del Palazzo Ducale; e il doge Michele Steno, a mezzo del suo rappresentante Angeletto Venier, si rivolge direttamente alla Signorìa,

VENEZIA, IL CORONAMENTO DELLA BASILICA DI SAN MARCO.

per avere un protomaestro esperto e degno, uno di quelli per cui era famosa Firenze, il più celebre forse in quel momento per i lavori dell'opera del Duomo, a cui attendeva sino dal 1488: l'aretino Niccolò di Pietro Lamberti detto il Pela.

È vero che la Signorìa, con lettera dell'8 giugno 1403, non accondiscese alla richiesta, a causa degl'impegni che l'artista aveva con la Fabbrica di Santa Maria del Fiore e con l'Arte dei Giudici e Notai. Ma la scelta, certo non casuale, rimane come il primo annuncio di quei legami che si dovevano allacciare una diecina d'anni più tardi fra Venezia e Niccolò, allorché il Lamberti ebbe finiti cotesti lavori e la Serenissima volle decisamente provvedere all'altra impresa che più le premeva: al compimento di San Marco.

Il compimento di San Marco, o meglio il coronamento che la Repubblica decise di porre sopra l'edificio da lungo tempo compiuto, come un serto attorno alla Chiesa augusta, a seconda delle mode gotiche in voga, è quell'assieme di archi introflessi, appoggiati agli originali a tutto centro, di pinnacoli laterali fra arco e arco, di gotiche foglie, di busti sorgenti su questi cespi fiam-

VENEZIA, SCUOLA DELLA MISERICORDIA.

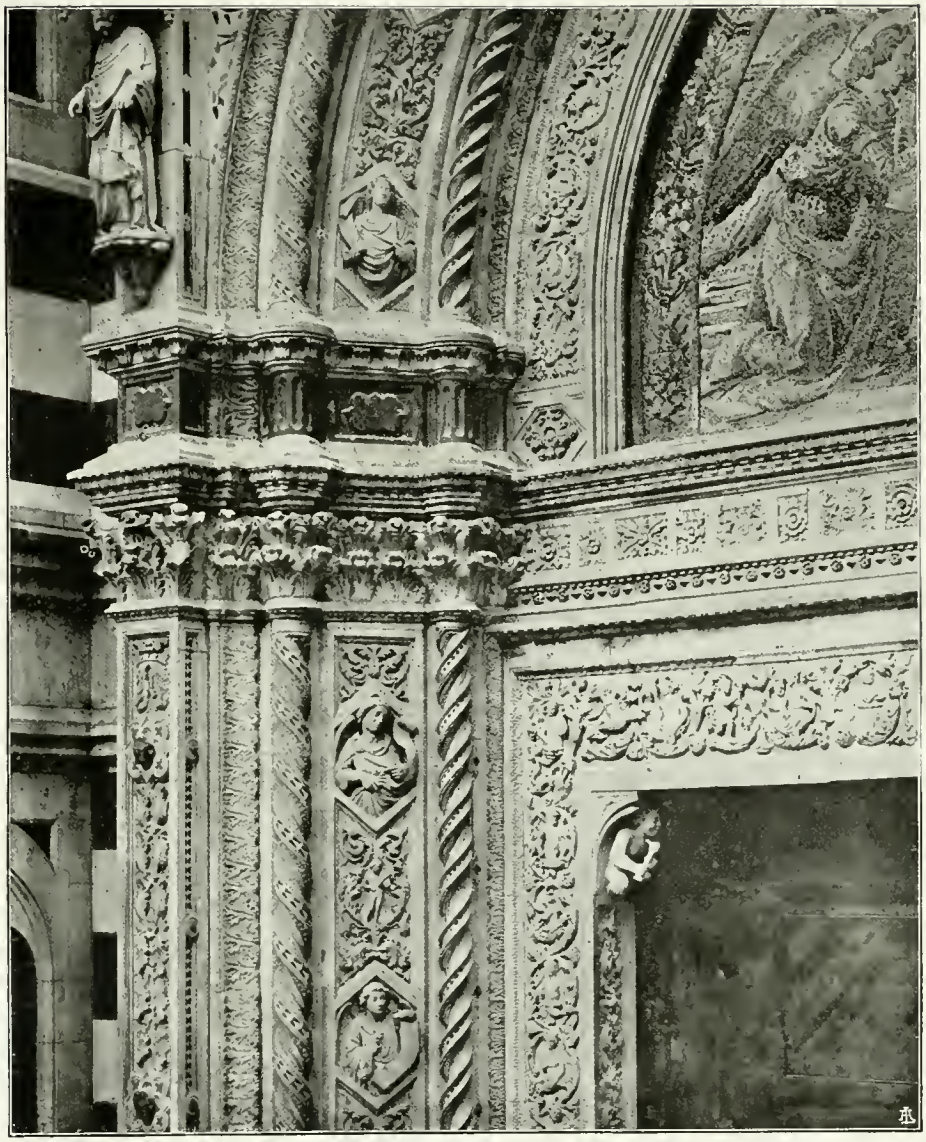
mei, di statue e di doccioni che, assieme alla fascia semicircolare posta attorno al finestrone della facciata, forma una nota essenziale e gaia della fisionomia marciana (*pagina 288*).

Per questa bisogna ben distinguere il concetto architettonico dalla popolazione statuaria che lo rallegra e lo completa.

Il concetto architettonico è d'impronta veneziana inconfondibile. Solo a Venezia e nei paesi per arte veneti, le facciate delle Chiese e delle scuole ebbero fastigi rotondi, archi introflessi o mistilinei, di ricordanza bizantina e musulmana, affiancati da edicole a merlature traforate. E questo si volle anche in San Marco, per dargli un po' d'ali e di salienza in relazione alle calotte a cuffia, adattate alle cupole depresse originali e in contrasto con le linee stagnanti della primitiva chiesa bizantina. Dare un nome a questo progetto architettonico non è forse possibile e del resto non merita e non conta.

TOMBA VENIER, 1413. - VENEZIA, SANTI GIOVANNI E PAOLO.

La storia ci permette solo di stabilire in base della cronaca Contarini il tempo del lavoro: « Fo schomenzado i capiteli (parola che in veneto sta per *pinnacoli*), che xe sora la iexia de San Marcho la o che sona le ore per mezo la jexia de San Basso in 1385, e uno altro capitelo suxo l'altro canton. » E ci permette anche di fissare che questo coronamento marciano, come nelle similari terminazioni di Sant'Aponal, della Scuola della Misericordia, dei Frari etc. si limitava ai pinnacoli e agli archi unghiati (*pag. 289*); cioè alla pura e sola architettura e alle fiamme d'acanto poste a corona degli archi e sormontate più tardi alternatamente dai profeti, che si notano lungo l'arco mistilineo della tomba di Agnese ed Orsola Venier a San Giovanni e Paolo, opera del 1413, sul



NICCOLÒ LAMBERTI E COMPAGNI: PORTA DELLA MANDORLA. FIRENZE, DUOMO.

fare dei Dalle Masegne (*pag. 290*).

Il ricco ornamento statuario venne poi, e con carattere decisamente quattrocentesco. E i documenti ci soccorrono di bel nuovo per fissare il momento della ripresa. Una lettera del doge Tomaso Mocenigo, scritta il 19 marzo 1414 a Paolo Guinigi signore di Lucca e Carrara, mostra che si era affidato l'incarico di acquistare marmi a maestro Paolo lapicida, « ad ornamenta ecclesiae Sancti Marci », di cui i procuratori molto desideravano il « bonum et celerem processum. » E fu in base ad essa che la critica posteriore, per quanto avvertita della presenza di Niccolò Lamberti a Venezia, a cui il Paoletti aveva attribuita la decorazione del grande finestrone della facciata centrale, che certo non gli spetta, pensò convenisse a que-

NICCOLÒ LAMBERTI E COMPAGNI: PARTICOLARE DEL FREGIO PER LA PORTA DELLA MANDORLA. - FIRENZE, MUSEO DELL'OPERA.

sto Paolo, artista mediocre, figlio di Giacomello il monumento sepolcrale di Jacopo Cavalli (1386) in San Giovanni e Paolo e di quello di Prendiparte Pico (1349) a Modena, la direzione dei nuovi lavori per San Marco.

Evidentemente invece il cómpito del povero maestro Paolo non fu che accessorio e preparatorio. I procuratori affrettavano l'acquisto del prezioso materiale dal potente e fastoso tiranno di Lucca, non tanto per affidarlo a lui, quanto per averlo pronto al momento della desiderata venuta del Lamberti, ormai quasi disimpegnato dagli incarichi fiorentini che gli avevano impedito di muoversi nel 1403.

NICCOLÒ LAMBERTI E COMPAGNI: FORMELLA DELLA PORTA DELLA MANDORLA. - FIRENZE, MUSEO DELL'OPERA.

Una cronachetta del 1415 ci avverte che sono di quell'anno la ripresa della parte architettonica, non ancora prolungata alle fiancate del tempio, e l'inizio delle decorazioni scultoriche: «En 1415 fo fati i capitelli in la Gliesia de San Marco in ver San Basso e fo fato le figure che è dentro et suxo i fuori e scomenzati a meter le foie de piera atorno i archi.»

Ma è anche di quell'anno, e precisamente del 21 marzo, l'ultimo pagamento a maestro Niccolò da parte dell'Opera del Duomo Fiorentino. Notizie tutte e indizi che convergono come preludio a dar valore alla testimonianza capitale riguardante il Pela, pubblicata dal Paoletti nelle sole appendici dei suoi preziosi volumi, ma non sfruttata né da lui né da altri. Si legge dietro una cedola

NICCOLÒ LAMBERTI: SAN LUCA. - FIRENZE, BARGELLO.

NICCOLÒ LAMBERTI: SAN MARCO. - FIRENZE, DUOMO.

NICCOLÒ LAMBERTI: SAN GEROLAMO. - VENEZIA, SAN MARCO.

testamentaria del 23 Ottobre 1416: «Mi Maistro piero da chanpion die aver da Zanin campion duc.ti XVIIIJ. - Item die aver da *Maistro Nicolo Pela* de foie 8 a raxon de duc.ti XV. compide, monta in tuto - doc. 120.» Ed ecco per incalzo la testimonianza al testamento di un altro maestro campionese, Cristoforo, di Pietro da Firenze lapicida, il figlio stesso e il naturale collaboratore del Pela, che aveva accompagnato a Venezia.

Tutto un mondo si apre all'attività dei maestri toscani a Venezia, in cui dovevano imporsi come artefici ammirati e come precursori.

Messo in relazione il documento veneziano con la cronachetta del 1415 e con i dati fiorentini che si leggono nel Cavallucci e nel Poggi se ne può dedurre senza tema di fantasticare, che maestro Niccolò, certo invocato ancora da Venezia ansiosa di averlo, non appena finiti i lavori per Santa Maria del Fiore, cioè subito dopo il marzo 1415, venne fra le lagune; vi venne con pari

NICCOLÒ LAMBERTI: SAN GREGORIO MAGNO. - VENEZIA, SAN MARCO.

dignità di quella goduta a Firenze, da *protomaestro*, come dimostrano i pagamenti fatti per suo mezzo ai Campionesi e come prova la presenza del figlio Pietro, per provvedere alle sculture del coronamento della Basilica Marciana.

Chiariti questi punti essenziali potremo finalmente procedere allo studio delle opere poco notate, poco apprezzate e punto comprese, che popolano le guglie e gli archi della chiesa insigne, senza il pericolo di attribuirgli sculture che spettano invece al

NICCOLÒ LAMBERTI: SANT'AGOSTINO. - VENEZIA, SAN MARCO.

molto più progredito suo figlio Pietro, ai gotici lapicidi lombardi, ma senza togliergli anche ciò che per evidenza stilistica gli conviene.

Niccolò Lamberti, nato il 1370, che a Venezia doveva sembrar un prodigio, era per Firenze in scultura il più cospicuo rappresentante di quella corrente di transizione che si trovò sotto la spinta degli artisti decisi del quattrocento, di balzo sorpassata e deprezzata: pressapoco come doveva esserlo in pittura Masolino rispetto a Masaccio suo discepolo, e con posizione simile, poiché da lui ritardatario era pur sbocciato Donatello. L'abbandono della Toscana, che ancora nel 1403 aveva suscitato difficoltà insormontabili, poco più di due lustri dopo diveniva quasi naturale. Erano bastati quei pochi anni perché tutta una schiera di artisti dei tempi nuovi si affermasse decisa, con a capo il Brunellesco, seguita da presso dal Ghiberti, da Donatello e da Nanni di Banco, senza parlare del grandissimo Jacopo della Quercia, che fa parte da se stesso.

L'arte di Niccolò rimase sempre lontana da queste vette. Le sue nobili ma modeste possibilità si precisano nettamente nelle tre opere principali del periodo fiorentino, che

NICCOLÒ LAMBERTI: SANT'AMBROGIO - VENEZIA, SAN MARCO.

è il più importante della sua attività toscana. E sono:

i lavori della Porta della Mandorla;

la statua di San Luca per l'arte dei Giudici e Notai;

la statua di San Marco per il Duomo.

La prima (*pag. 291*), esempio insigne di scultura decorativa, fu però disegnata da Giovanni d'Ambrogio. L'artista intervenne come esecutore ligio e rassegnato, punito persino talvolta, quando si permetteva qualche libertà. Sono sue alcune formelle « incisa cum compassis mediorum angelorum cum cartis in manibus » (*pag. 292*) che appaiono fra i « fogliamina cum figurettis intus », le sculture cioè degli sguanci (1407 - dic. 31 - *pag. 293*); e suo in parte (per il Poggi nella metà di destra, per il Kauffmann nella metà di sinistra) è l'intradosso ugualmente con angeli, ma più arditi e più raffinati, che proseguono lo spunto di questo fascione sopra l'arcata della porta (1408 - Dic. 19): angeli che vanno giudicati non dalle copie oggi in posto ma dagli originali del Museo dell'Opera. Quivi il motivo, zeppo di accenti umanistici, è d'intenzione rinascenza, ma in realtà per l'arte ben più congiunto alla tradizione pi-

sana, specie a quella di Andrea da Pontedera e di Nino suo figlio: teste piegate, movimento impacciato, occhi strizzati, panni più decorativi che abitati.

Giungiamo così con l'ultimo pagamento al 4 febbraio 1409, mentre il primo era stato del 3 giugno 1403. La lentezza, la fatica del lavoro è la nota di quasi tutte le sculture di Niccolò. Egli opera con onestà e con meticolosità, che in arte corrisponde spesso a freddezza.

Anche nella scultura sua più lesta che è la statua di San Luca per il tabernacolo dell'arte de' Giudici e Notai di Orsanmichele, ora al Bargello (*pag. 294*), comandata nel giugno 1403 e finita di pagare il 30 dicembre 1406, si nota più diligenza che bravura. Impostata pressapoco come i tipici profeti per il Campanile di Santa Maria del Fiore, dovuti a cooperatori del Talenti, mantiene ancora nella posa l'arcaico *hanchement*, e pur distinguendosi per il ragionevole piegare delle vesti attorno al corpo, ne ha poi tale abbondanza da farle cadere impiccioso e ridondanti ai piedi, che in tal modo restano nascosti quasi completamente. Anche qui le braccia poco ardiscono staccarsi dal busto e il ritegno le fa apparire rattrappite. Tipicissima vi è la testa, per la frontalità quasi perfetta; così simmetrica nelle sue parti che si potrebbe spaccare come una mela. Benché non brilli per abbondante chioma, questa, la barba e persino le sopracciglia sembrano essere state ravviate dal più meticoloso parrucchiere, tanto a modo che i ciuffetti residui sulla calva fronte vi fanno figura di due chiocciole montate lassù dio sa come e disposte armonicamente nel bel mezzo di questa.

Né tutta la cura si può dire ridondi a vantaggio della maestosa testa, più assonnata che espressiva.

Per questo lato non si può negare un certo miglioramento nella statua sedente di San Marco, tipica anche per la mutata posa, di fronte allo stante San Luca, molto opportuna per la datazione successiva, a noi che vogliamo renderci conto di tutte le possibilità dello scultore (*pag. 295*). È il testamento dell'artista a Firenze. La delibera del 19 dicembre 1408 lo mette ormai in gara con i suoi giovanissimi collaboratori alla Porta della Mandorla: Donatello e Nanni di Banco, promettendo al migliore, oltre alla statua assegnata a ciascuno, il lavoro del quarto Evangelista.

Niccolò, per quanto facesse del suo meglio, non poteva risultarne che un vinto e un sorpassato. Il progresso notevole di questo San Marco, finito il 21 marzo 1415, rispetto al San Luca di qualche anno prima, non può essere negato. Il trattamento della capigliatura e della barba è meno minuzioso; i lineamenti sono meno schematici, ma le vesti per sembrar più ricche sono ricadute nelle convenzioni più gotiche, distribuendosi in onde esornative, in ricci tutti uguali, che soffocano la figura. Non dico di fronte a Donatello e a Nanni di Banco, l'uno con il suo premichelangiolesco San Giovanni, l'altro con il suo solennissimo San Luca, ma di fronte allo stesso Bernardo Ciuffagni, a cui, in contrasto con la prima decisione, era stato affidato San Matteo, il Lamberti appare irreducibilmente di un mondo che non aveva più il diritto di esistere a Firenze. Non era soltanto un tradizionale al pari dello squisito Lorenzo Ghiberti, ma un ritardatario. E fu questa dolorosa persuasione che, come altra volta lo aveva spinto a cedere il

NICCOLÒ LAMBERTI: LA TEMPERANZA. - VENEZIA, SAN MARCO.

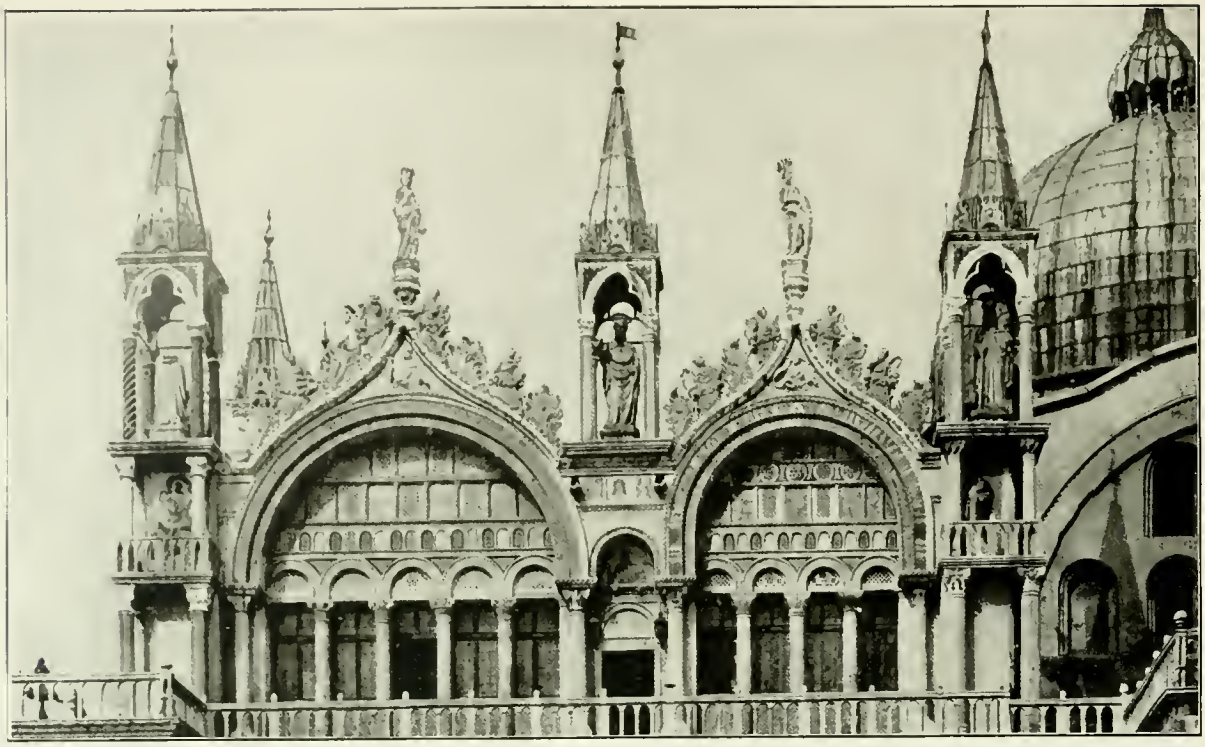
lavoro commessogli a Donatello, il giovane prodigioso che aveva istradato all'arte, dovette spingerlo ad abbandonare per sempre il campo toscano.

Venezia diveniva quindi per lui un rifugio e una provvidenza. A Venezia, senza il terrore di questa schiacciante concorrenza, la sua natura diligente, la sua pratica, il suo fare pre-rinascenza, potevano dare frutti benefici e piacevoli, che in patria sarebbero stati impossibili e inutili. E quivi noi dobbiamo cercarlo dopo il 1415, tenendo ben fissi le chiare caratteristiche e i limiti non meno chiari della sua arte.

Ritornando al coronamento di San Marco, alla cui decorazione egli presiede, ci guarderemo quindi di scovarlo in quelle parti in cui le caratteristiche e i ricordi del Ghiberti, di Donatello, di Nanni di di Banco appaiono evidenti; in quel poco in cui si è cercato, senza conoscere la vastità e la preminenza del suo compito, ma anche senza ricordare gl'impacci della sua arte. Lo riconosceremo invece in quella serie di opere più modeste, che si usano finora accollare alla scuola dei Dalle Masegne.

NICOLÒ LAMBERTI: LA FEDE. - VENEZIA. SAN MARCO.

NICCOLÒ LAMBERTI: LA CARITÀ. - VENEZIA, SAN MARCO.



NICCOLÒ LAMBERTI: FIANCO DI SAN MARCO VERSO LA PIAZZETTA.

Lo metteremo cioè a capo dei tre gruppi documentalmente provati e stilisticamente chiari che concorrono a completare il mirabile finimento di San Marco; dei tre gruppi che rappresentano: il primo, l'opera particolare di Niccolò Lamberti; il secondo, l'opera dei Maestri Campionesi, ingaggiati sopratutto per le parti ornamentali; il terzo, quella di Pietro Lamberti, che dall'arte paterna di transizione ci porterà alla vera e sospirata rinascenza. Così, nato decisamente gotico-orientale, il coronamento di San Marco si venne sempre più attuando nelle forme nuove importate dalla fiorente Toscana, forme di cui Niccolò fu il primo e onesto banditore.

Fermiamoci alle sculture del primo gruppo. Diremo subito che riguardano il lato di San Basso, con cui s'iniziò il lavoro, secondo prova la cronaca, il breve lato opposto verso la Piazzetta e il coronamento dell'arco principale della facciata. Il che si riduce, dalla parte di San Basso, a un complesso di cinque statue principali poste a decorare le edicole e di cinque altre secondarie messe al culmine delle arcate, poiché i venti busti di profeti appoggiati ai cespi di acanto lungo gli archi introflessi, e quelli tutti degli altri lati, benché spesso stilisticamente abbastanza affini a Niccolò, rivelano ben altro spirito.

Sono da escludere poi in via preliminare il San Michele con il demone debellato ai piedi, che sta nel pinnacolo estremo a sinistra, e la Prudenza posta sulla quarta arcata partendo di là: il San Michele, come vedremo, di fare evidentemente lombardo; la Prudenza sostituita dopo il terremoto del

NICCOLÒ LAMBERTI: LA FORTEZZA E SANT'ANTONIO ABATE.
VENEZIA, SAN MARCO.

1511, di cui parla il Sanudo, da una grossolana statua vittoriesca, eseguita nel 1618 dal vicentino G. Albanese.

Restano quindi da considerare le quattro statue dei Padri della Chiesa e le quattro restanti Virtù, cioè la Speranza, la Temperanza, la Fede e la Carità.

In cotesta famiglia, da cui non s'intende escludere la collaborazione, naturale in opere di tanta mole, vengono naturalmente primi per importanza i Padri della Chiesa, che sfilano ieraticamente in parata, appena distinguibili per i loro simboli peculiari. Primo, nell'angolo estremo, San Gerolamo, a capo scoperto, con un libro in una mano e il modellino della chiesa nell'altra (*pagina 296*); poi San Gregorio Magno, contrassegnato dal triregno che gli pesa in testa (*pag. 297*); quindi Sant'Agostino con la mitra alla greca (*pag. 298*); e per ultimo Sant'Ambrogio con la mitra latina (*pagina 299*); tutti e tre con un libro nella sinistra, almeno in origine, perché quello di Sant'Agostino è caduto, e con la destra in atto di benedire o stretta stretta al corpo.

L'arte di Niccolò non ha tali volate che si stenti a riconoscerla: sta tutta fedele alla sua formula faticata e, veduto il tipo di San

Luca al Bargello, o dei due Padri della chiesa lungo il viale di Poggio Imperiale, in queste statue che hanno soltanto qualche riccio di veste in più e qualche minore arcaicità dei capelli e delle barbe, è come se ne vedessero altrettanti gemelli. Non è possibile equivocare e dubitare. Niccolò non è artista da preparare sorprese o da folgorarci per eloquenza e per vigore. È un onesto ruminante, ligio ai pochi motivi del suo repertorio; anche nelle figure delle Virtù, salvo la necessità di qualche variato movimento e la differenza del sesso e quindi delle caratteristiche formali, l'artista, certo giovato dagli aiuti, è sempre uguale a se stesso. Visi pienotti e insipidi, membra alquanto impacciate entro le vesti.

Con che indifferenza quelle regali pacioccone si dedicano ai loro compiti spirituali.

La prima ha le mani giunte pigramente; ma lo spirito non è certo vigile in quel viso assonnato. La Temperanza versa l'acqua per abitudine da un orciolo a un altro (*pagina 301*), mentre la Fede nel sollevare il calice e additare la Croce rovescia gli occhi in su e fa una smorfietta (*pag. 302*). Soltanto la Carità, dall'ampio petto, dalla testa forte, regge bene il suo marmocchio e guarda innanzi come per imporre la sua serenità (*pag. 303*). È questa con Sant'Ambrogio, dalla barba arricciolata, la figura più convincente e più nobile; per quanto anche in queste opere, specie nel ripetere la mossa meschina del San Luca con il braccio destro incollato al petto, rattrappito nella mano e quasi monco, si veda il seguace tipico dell'ambigua arte di transizione, che non possiede ancora le vie della libertà. Un'arte che ha tutto il desiderio della rinascenza ma non trova le forze per raggiungerla.

Ecco la stessa fatale monotonia nel breve lato della Piazzetta ed eccoci a scorgere per quattro visi il suo aspetto stesso (*pag. 304*).

Quattro statue: al sommo le cuspidi arcali sollevano la insipida Giustizia, simile alla Speranza dell'altro fianco di San Marco, ingoffita dalla recente aggiunta della corona, della spada e della bilancia, troppo grandi per lei; e la Fortezza che per le buone proporzioni rivaleggia con la Carità, senza smorfie nel volto maschio, intenta, come si racconta di Ercole, a squarciare la bocca del leoncello che vorrebbe addentarla (*pagina 305*).

Ma nelle due figure più importanti, destinate alle edicole: Sant'Antonio Abate e San Benedetto (?), l'anacoreta e il monaco, Niccolò è ripreso dalle sue formule come da una nostalgia. Sant'Antonio, per suonare il campanello, appena solleva la mano, mentre appoggia l'altra compassato al pèdo pastorale, con cui non sa spingere innanzi il maialetto seguace. La testa dalla prolissa barba non osa disturbare con la sua medianità il gioco dei riccioli assiri ben spartiti come nel non più dubitoso Sant'Antonio abate in terracotta, citato dal Vasari ad Arezzo e ritrovato dal Salmi.

San Benedetto poi sembra addirittura una ripetizione del San Luca fiorentino, con qualche cosa di meno arcaico, che è proprio del San Marco e in genere di questo gruppo fraterno, di cui si può dichiarare con sicurezza l'opera migliore (*pag. 310*). Nulla che esca però dalla buona *routine* del lapicida consumato e onesto; nulla che tocchi in fondo il cuore in questa schiera, ove più che di eroi e di simboli vivi sentiamo qualcosa di automatico e di convenzionale, e la fatica della tecnica uccide la passione.

Ma nella cuspide centrale di San Marco Niccolò compie il miracolo, con una di quelle trovate mistiche che zampillano irresistibilmente dal fondo della tradizione trecentesca; di quella tradizione ingenua e visionaria di cui il Lamberti era il figlio estremo e un poco anche la vittima. Per non mettere solitario e indifferente al sommo della basilica il grande santo eponimo, il segnacolo più alto, il grido dei veneti, San Marco, fece che dal suo eccelso bocciolo, a cui fanno buona guardia araldica due leonetti, salissero con le benedizioni del popolo, nel cielo azzurro, montando come per una scala paradisiaca lungo le fiamme delle foglie d'acanto, due schiere di angioli adoranti. Con la stessa spiritualità di quelli che stanno attorno all'Incoronata dell'Angelico agli Uffizi (*tavola a pag. 307*).

Come il bell'angelo di destra della Porta dei Canonici nel Duomo di Firenze, da molti attribuito allo stesso Lamberti, i due primi si chinano incrociando le braccia al petto, con umiltà devota. Sul secondo gradino arborescente due altri ossequiosi accoliti celesti reggono il secchiello per l'acqua santa e l'aspersorio, e infine sul terzo, l'ultima coppia angelica ondula il turibolo volgendo il capo al Santo, che, maestoso, dall'alto podio, ben ritta l'aitante persona entro l'amplesso delle ricche vesti, benedice con una mano a Venezia e con l'altra regge il libro aperto del suo Vangelo. Qui anche il solito sforzo della mossa pare gli dia vantaggio; non è più impaccio ma contegno. È il San Marco di Firenze che, sorto dalla pigra cattedra, allarga il vasto petto ai salsi aliti della laguna per proteggerla di cuore.

Dopo questa preghiera in marmo l'opera personale del maestro aretino si arresta; ma termina bene, perché se le altre statue marciane qui ricordate superano appena la mediocrità, questo tipico complesso, nobile per concetto e per esecuzione, può essere considerato nel campo dell'arte toscana di transizione come un capolavoro, a cui non avremmo potuto pensare essa potesse giungere ormai più, soverchiata com'era dalle conquiste ben altrimenti alte della vera rinascenza. Ed è naturale fosse la sonnacchiosa Venezia ad accoglierlo e ad alimentarlo.

Ma il compito del Lamberti non si esaurisce con queste opere. Sotto la sua direzione avveduta e attiva si svolge tutto l'altro lavorìo che darà alla chiesa insigne il suo armonico coronamento statuario. E qualcuno dei sottoposti, fra cui primo il figlio Pietro, avrà campo di rivelarvi le possibilità più ardite e nuove del genio toscano.

Ma siccome a queste, come all'argomento principale dei nostri studi, dedicheremo il capitolo seguente, ci basterà qui fissare i limiti dell'intervento discordante dei maestri lombardi, che i documenti citati ci hanno provato, e a cui il felice intuito di Adolfo Venturi ha dato qualche precisione. Intervento più strano che grande, perché in antitesi, non solo con lo spirito della vera rinascenza, che Pietro già impersonava in San Marco, ma anche con quelle minori pretese che erano proprie dell'attività di Niccolò Lamberti.

Ma come sbarazzarsene? Alla celebrata opera del Duomo di Milano aveva ricorso ormai largamente la Serenissima, anche prima dell'avvento dei toscani, e il loro gusto arcigotico e complicato era stato la delizia della Venezia tradizionale, tanto bene si fondeva con i merletti orientali e con la visione pittoresca. Ed ecco che anche maestro

NICCOLÒ LAMBERTI: SAN BENEDETTO (?). VENEZIA, SAN MARCO.

Niccolò se ne giova nelle cose più adatte alla loro bravura, innanzi tutto in quella corona di seguaci foglie di acanto che serpeggiano come lingue di fuoco lungo gli archi, disperatamente. Il documento del 1416 parla, come abbiamo visto, di questo intervento lombardo e precisa anche il nome di un artista che vi lavorava: Pietro da Campione, che crediamo un tutt'uno con il Pellonus citato dai documenti dell'Opera del Duomo a Milano nel 1403. A un altro campionese, come Pietro, abitante a San Pantalon, maestro Cristoforo, gli stessi documenti ci mostrano che faceva da testimonio il figlio di Niccolò Lamberti; e un terzo, sempre abitante in quella contrada, certo Bartolomeo, citano ancora le preziose carte del Paoletti. Si tratta quindi con tutta probabilità di un nuovo compagno del campionese Pietro, con il quale, come con Cristoforo, e certo con altri a noi ignoti, formava una società lombarda desiderosa di fruttuosi lavori; fra i quali naturalmente ambitissimo quello di San Marco.

Furono essi a portare a Venezia alcuni elementi tipici delle cattedrali gotiche, propri del Duomo di Milano, che è il monumento d'Italia più fatto a loro forma e somiglianza. Viene di là il grasso, tormentato acanto degli archi, e vengono sopratutto di là i doccioni, le *gorgulae* milanesi, sorretti da Giganti. Soltanto le condutture mostruose, le vere *gargouilles* francesi, mantenute in Lombardia secondo le mode d'oltralpe, sono qui divenute semplici otri. Ottimamente quindi il Venturi ha restituito a maestri lombardi i quattro spinosi nudi della facciata, affini evidentemente ad alcuni del Duomo di Milano, sul fare di Matteo Raverti e di Jacopino da Tradate (*pagg. 312 e 313*).

Attribuirli però a uno dei due non è certo possibile, perché questo non si sa venisse mai a Venezia e il Raverti vi arrivò tardi, nel 1421, per assumere compiti direttivi nella costruzione della Ca' d'Oro, e male si sarebbe adattato alla supremazia dei Lamberti. Potrebbe del resto benissimo trattarsi di Pietro da Campione, che, se è il Pellonus dei documenti milanesi, dovette trovarsi con quei maestri in lungo e fruttifero contatto. E fa certo parte di questa famiglia lombarda il San Michele con il diavoletto ai piedi, dell'edicola estrema a tramontana, dalle gambe da pupazzo, divaricate, similissimo al San

Giorgio della cuspide Carelli nel Duomo di Milano, e come lui con i caratteristici capelli tagliati e arricciati secondo la moda viscontea (*pag. 311*).

Frattanto i compiti di maestro Niccolò venivano improvvisamente mutando, con maggiore evidenza della sua funzione di capomaestro dei lavori dell'Opera Marciana.

Un terribile incendio, nel giugno 1419, partito dall'appartamento del Doge, si propagava alla chiesa, con cui era in diretta comunicazione, invadendo le cupole, devastando i tetti, facendo cader le vôlte sopra il presbitero e verso la facciata, corrodendo mura e musaici. Ed ecco che la Serenissima ricorre fidente a Niccolò, il quale viene inviato a Lucca da Paolo Guinigi per impetrar nuovamente materiale. Negli archivi di quella città si conservano ancora queste lettere commendatizie e auliche e ci fanno sapere che nel 1420 l'artista poteva finalmente tornare a Venezia con la sua nave carica di buoni marmi di Serravezza, necessari ai restauri, per cui la sua pratica di architetto, provata fino dai lavori per le mura di Borgo San Sepolcro, del 1388, lo facevano adattissimo.

È in quell'anno che, approfittando della vicinanza da Lucca, Niccolò fece una capatina a Firenze, di cui sono traccie nei documenti dell'Opera, che il 15 aprile 1419 gli vende un marmo per un sepolcro e il 30 aprile dell'anno dopo gli restituisce gli arnesi e oggetti di sua proprietà lasciati nei cantieri di Santa Maria del Fiore, per cui aveva tanto lavorato.

Questa visita, se mai ve ne fosse stato bisogno, dovette sempre più convincerlo della bontà del suo voluto esilio. A Firenze rigogliosa di arte, tutta ardimento e conquista, sarebbe divenuto oltreché un sorpassato un deriso. Il contatto non fu però inutile. Lo mise al corrente dei meravigliosi progressi dell'arte in Toscana, ove ogni lustro contava un secolo, e in contatto di quei giovani ardenti e gloriosi a cui egli stesso doveva presto aprire le porte di Venezia e del Veneto.

MAESTRO LOMBARDO: SAN MICHELE. VENEZIA, SAN MARCO.

Ripensiamo ancora a quella venuta di Paolo Uccello, sulla cui importanza decisiva mi sono tante volte intrattenuto anche con i lettori di « Dedalo », di Paolo Uccello chiamato quale restauratore dell'arte mu-

MAESTRO LOMBARDO: DOCCIONE. VENEZIA, SAN MARCO.

siva, che era stata per secoli vanto indiscusso della città lagunare, erede primogenita delle tradizioni di Bisanzio! Come si può non indovinare in questo fatto capitale il suggerimento del vecchio e generoso maestro, sempre confidente nei giovani, come quando a Firenze si associava nelle opere Nanni di Banco e Donatello?

Con il risarcimento di San Marco finisce il periodo veneziano di Niccolò Lamberti, che ritroviamo ancora ricordato fra le lagune l'11 aprile 1424; ma che nel 1429 era a Bologna, come prova il Supino; e finisce il suo compito artistico. Con Paolo Uccello da un lato e con le sculture del figlio di Niccolò, Pietro Lamberti, anche a Venezia il periodo di transizione sboccava alfine nella vera rinascenza. Lo troveremo intento ad opere di minore importanza, alcune delle quali, e le migliori, vanno però assegnate a Niccolò Coccari fiorentino, discepolo di Donatello, con cui venne confuso per omonimia, o meglio a Niccolò Baroncelli operoso a Padova sino dal 1434 al 1442; e non

MAESTRO LOMBARDO: DOCCIONE. VENEZIA, SAN MARCO.

più come capo maestro, ma come semplice architetto e scultore a Bologna, nei lavori di San Francesco e del Palazzo degli Anziani, ove rimase sino al 1439 ed ebbe abitazione, dopo il 1434, nella casa stessa di Jacopo della Quercia.

Ma saranno gli ultimi incarichi, gli ultimi guizzi della sua attività di ritardatario, a cui la vita fu troppo generosa, concedendogli di spegnersi in età avanzatissima, quando per l'arte era più che morto: l'11 dicembre 1456.

Passò di questa vita nella prodigiosa Firenze, ove i suoi occhi poterono inebriarsi fino all'estremo delle meraviglie che vi si creavano. Ne segna il trapasso il Libro dei Morti per gli Speziali e Medici, alla cui corporazione dovevano essere iscritti, come

tutti sanno, anche gli artisti: «Nicholò di piero riposto a Servi di vecchiaia.» E non so perché si debba dubitarne.

GIUSEPPE FIOCCO.

BIBLIOGRAFIA. - GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, 1839, I. — CAVALLUCCI, *S. Maria del Fiore*, 1881. — CECCHETTI, *La Basilica di S. Marco*, Ed. Ongania, 1886 (Documenti). — SACCARDO, Ib. 1888 (Sculture - Testo). — PAOLETTI, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893. — DE FABRICZY, *Niccolò di Pietro Lamberti d'Arezzo*, Arch. st. it. 1902. — NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, 1908. — POGGI, *Il Duomo di Firenze*, *Italienische Forschungen*, 1909. — VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. IV e vol. VI. SUPINO, *La scultura in Bologna nel sec. XV*, pp. 87 e 185, e FILIPPINI, *L'Archiginnasio*, 1911. — KAUFMANN, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsamlungen*, 1926, IV. — SALMI, *Spigolature d'arte toscana*, Arte 1913, p. 226-27. — FIOCCO, *L'arte di A. Mantegna*, Casa ed. Apollo, Bologna, 1927.

OREFICERIA DEL '400 IN SICILIA.

Nella piazza che s'apre di fronte all'ingresso principale di palazzo Selafani, in Palermo, sorge la chiesetta di san Giovanni della Calka, proprietà e sede della confraternita di san Giovanni Decollato. Tra gli oggetti della confraternita la cui origine risale al XIV secolo, è una magnifica immagine del Santo titolare, opera veramente preziosa. Si tratta di un piatto di rame dorato e sbalzato, in mezzo al quale, lavorato in rilievo a forza di martello, a tutto tondo, è il capo mozzo del Battista (*pagg. 316-317*). Il piatto e la testa sono ricavati entrambi da un'unica lastra di rame. Il piatto misura 53 cm. di diametro e la testa è a grandezza naturale. Opera di orafo, rientra nel gruppo dei numerosi lavori che gli spagnuoli, espertissimi nell'arte dello sbalzo e del cesello, lasciarono nell'isola durante il XV secolo.

Chi infatti ha qualche pratica con le opere di oreficeria italiana e particolarmente siciliana del XV secolo, non può attribuire questo piatto ad artista nostro: esso è certamente opera spagnuola. Nelle collezioni e chiese di Spagna si conservano lavori simili, benché, come epoca, un po' posteriori (io, almeno, di altre opere a questa contemporanee non ho conoscenza).

Un senso tutto medaglistico ha guidato lo artista nel disporre intorno al capo del Battista la chioma ondulata a raggiera, fiammeggiante come testa di Medusa: le linee delicate ma nettamente incise ed acute dei peli della barba e dei baffi sono a ondulazioni molli e simmetriche: le grevi ciocche dei capelli, segnate con file parallele di picchiettature minute, sì che la luce frastagliata toglie monotonia alle masse simmetriche della chioma, fan trasparire l'abitudine al bulino. Ma nel volto emaciato, negli occhi velati dalle palpebre grevi, nella bocca socchiusa con amara piega di dolore, nel naso sottile, affilato dalla morte, è stata trasfusa tale intensità di emozione e con tale potenza realizzatrice, che verrebbe fatto quasi di pensare questa testa come opera di scultore, anziché di orefice.

Quanto all'epoca, assegnerei questo piatto di rame all'ultimo ventennio del '400. Qualche confronto con le figure delle numerosissime pitture spagnuole tuttora nell'isola e che possono attribuirsi a quello stesso pe-

PARTICOLARE DEL «TRIONFO DELLA MORTE.»
PALERMO, PALAZZO SCLAFANI.

riodo potrà giovare a questa determinazione. Per esempio, tra le figure del famoso « Trionfo della morte » di Palazzo Sclafani, opera certo prossima all'ultimo ventennio del '400 e di artista spagnuolo, ve ne sono alcune che, nelle sagome dei volti dagli zigomi rilevati, nei capelli a ciocche fiammeggianti, negli occhi sporgenti con le palpebre sottilmente incise, ricordano questa testa (*pag. 315*).

Inoltre, nelle opere spagnuole degli anni immediatamente successivi al '500, comincia a dominare un verismo acuto, quasi caricaturale, ben lontano dall'umanità di cui è soffusa questa immagine del Battista.

Ma perché meglio possa valutarsi la posizione esatta di quest'opera, mi piace riprodurre anche due altri lavori di oreficeria siciliana, inediti, degni di esser conosciuti per la loro bellezza, dovuti sicuramente ad artisti indigeni e lavorati anch'essi sullo scorcio del secolo XV.

Gli orefici siciliani del '400, mai del tutto indipendenti da influssi spagnuoli, possono dividersi approssimativamente in due grup-

PIATTO SBALZATO. PALERMO, CHIESA DI SAN GIOVANNI DELLA CALKA.

pi: gli uni continuano prevalentemente la tradizione dell'arte ellenistica, e ciò sopratutto nella zona orientale dell'isola; gli altri, quelli della Sicilia occidentale, continuano ad avere particolare predilezione per i motivi decorativi di origine araba, riflessi anche dall'arte degli spagnuoli dominatori.

Della prima corrente è esempio magnifico la cassa di San Paolino conservata nella chiesa omonima in Sutera (Caltanissetta), opera anonima del 1496 (*pag. 319*), veramente classica nella struttura e nella decorazione architettonica; della seconda, la croce di Monte San Giuliano (Trapani)

PIATTO SBALZATO. PALERMO, CHIESA DI SAN GIOVANNI DELLA CALKA.

(*pag. 318*), ove nei contorni ondulati e sinuosi appare la persistenza dello spirito decorativo arabo. Ma anche in queste due opere la contaminazione di correnti diverse è chiarissima. Nella cassetta di Sutera, oltre le testine di cherubi del coronamento, che, con le ali spiegate, ricordano nella sagoma le teste di Medusa delle decorazioni classiche, vi sono linguette contorte ed arricciate agli estremi, di gusto arabo. (Le

CROCE ASTILE. MONTE SAN GIULIANO, CATTEDRALE.

CASSA DEL SANTO. SUTERA, SAN PAOLINO.

stesse caratteristiche si notano anche in una croce che è nella chiesa del Carmine, nella stessa Sutera). Nella croce di san Giuliano, il fregio a correnti che la limita nei contorni, e quello a racemi che ne decora le facce e che anche per la tecnica ricorda quelli del coperchio della cassa di Sutera, sono di chiara ispirazione classica, mentre a motivi lombardi di scultura, diffusissimi nell'isola in quel periodo, riflessi anche in molti elementi della cassa di Sutera, si riallacciano le figurette della Vergine e dei Santi: è invece di gusto arabo, come già s'è detto, la sagoma di contorno di tutta la croce.

EMILIO LAVAGNINO.

UN MODELLO DI BACCIO D'AGNOLO ATTRIBUITO A MICHELANGIOLO.

Poco conosciuta, e quindi insufficientemente apprezzata, è la personalità dell'architetto e intagliatore Bartolomeo d'Agnolo Baglioni, noto ai contemporanei e agli storici dell'arte sotto il nome di Baccio d'Agnolo.

Artista squisito e sincero, egli seppe, all'inizio del secolo XVI, fondere nelle sue opere la bella tradizione architettonica fiorentina, tramandatagli dal Brunelleschi attraverso il Cronaca, a quella più possente espressione di ampiezza e di solennità formale, che derivava dall'influsso delle forme romane. Così, ad alcune opere tipicamente improntate alla tradizione fiorentina, come il campanile di San Spirito (*pag. 321*), svelto e leggiero nella linea pittoresca, o il «tipo» cinquecentesco del palazzo della nobiltà fiorentina dell'epoca, da lui creato verso il 1505, seguendo l'esemplare del Cronaca, cioè il palazzo Guadagni, con il palazzo Taddei, fanno riscontro altre opere poderose e gravi, come il campanile della basilica di San Miniato (*pag. 321*), o il palazzo Serristori (*pag. 322*), in cui l'artista raggiunge una più intensa espressione di monumentale grandiosità.

Spirito eclettico e multiforme, il Baglioni fu atto a riflettere nelle sue creazioni le influenze più svariate; dalla pura semplicità brunelleschiana che si riscontra nei cortili dei suoi palazzi, alla nervosità cronachesca dei profili delle sue architetture; dalla grazia raffaellesca dei ritmi musicali del palazzo Bartolini-Salimbeni (*pag. 323*), all'albertiana ampiezza del campanile di San Miniato, senza mai perdere con ciò l'impronta personale di nobiltà e di calma, che è la misura della sua arte: cioè, in una parola, senza mai alterare il suo stile. Le origini di questo artista furono assai modeste: infatti, educatosi dapprima all'arte dell'intaglio, e probabilmente nella bottega del padre Agnolo, soltanto nella maturità si dedicò all'architettura. E non deve questo farci stupire, perché un «legnaiuolo», abituato alle piccole costruzioni architettoniche degli altari, dei dossali, degli armadi, degli specchi delle credenze e dei letti, e degli altri mobili in genere, conosceva bene le mi-

IL CAMPANILE DI BACCIO D'AGNOLO. - FIRENZE, CHIESA DI SAN SPIRITO. (*fot. Alinari*).

IL CAMPANILE DI BACCIO D'AGNOLO - FIRENZE, BASILICA DI SAN MINIATO AL MONTE. (*fot. Alinari*).

sure, le forme e le proporzioni, e quindi, poteva trasformarsi in architetto quasi senza accorgersene. Sappiamo dal Vasari che la bottega del Baglioni era frequentata dai maggiori artisti del tempo, (basterà ricordare fra questi Raffaello, Michelangiolo, i fratelli da San Gallo e da Maiano), e ch'egli divenne in breve, non solo il più popolare, ma anche il più eminente architetto della sua città, tanto che gli furono affidate quasi tutte le co-

BACCIO D'AGNOLO: PALAZZO SERRISTORI. - FIRENZE, PIAZZA SANTA CROCE. (*fot. Alinari*).

strnzioni più importanti di Firenze. Perciò non fa meraviglia se lo troviamo nominato accanto a Michelangiolo, nei progetti per la facciata della basilica di San Lorenzo.

Sappiamo dai Ricordi di Michelangiolo che il Pontefice Leone X, avendo desiderio di far costruire la facciata di questa basilica, fece scrivere nel 1516 a Michelangiolo

BACCIO D'AGNOLO: PALAZZO BARTOLINI SALIMBENI. - FIRENZE, PIAZZA SANTA TRINITA. (*fot. Alinari*).

dal Tesoriere papale, affinché egli convenisse con Baccio d'Agnolo per dare un progetto per quest'opera, e ambedue gli artisti, o almeno uno dei due, andassero a Roma, per trattare direttamente con lui [1]. Dai successivi documenti, sembra che Michelangiolo, aderendo a questa richiesta, si sia recato a Roma, e ivi abbia compiuto un primo

disegno per la facciata, e che, tornato a Firenze, lo abbia affidato a Baccio d'Agnolo, perché ne rilevasse il modello in legno. Ben presto però il Buonarroti se ne mostrò poco soddisfatto, e nel marzo del 1517, scrisse direttamente al Tesoriere papale ch'era venuto a vedere il modello eseguito da Baccio, che gli era sembrato «una cosa da fanciulli.» Nei mesi seguenti, Michelangiolo stesso eseguì un altro modello in terra, su nuovi disegni, e, postevi piccole figure in cera per la parte in scultura, lo presentò al Pontefice agli ultimi del dicembre 1517, incontrando il suo pieno favore. In seguito a questo fu stipulato un regolare contratto con il Buonarroti, per eseguire, con questo nuovo modello, la facciata della basilica.

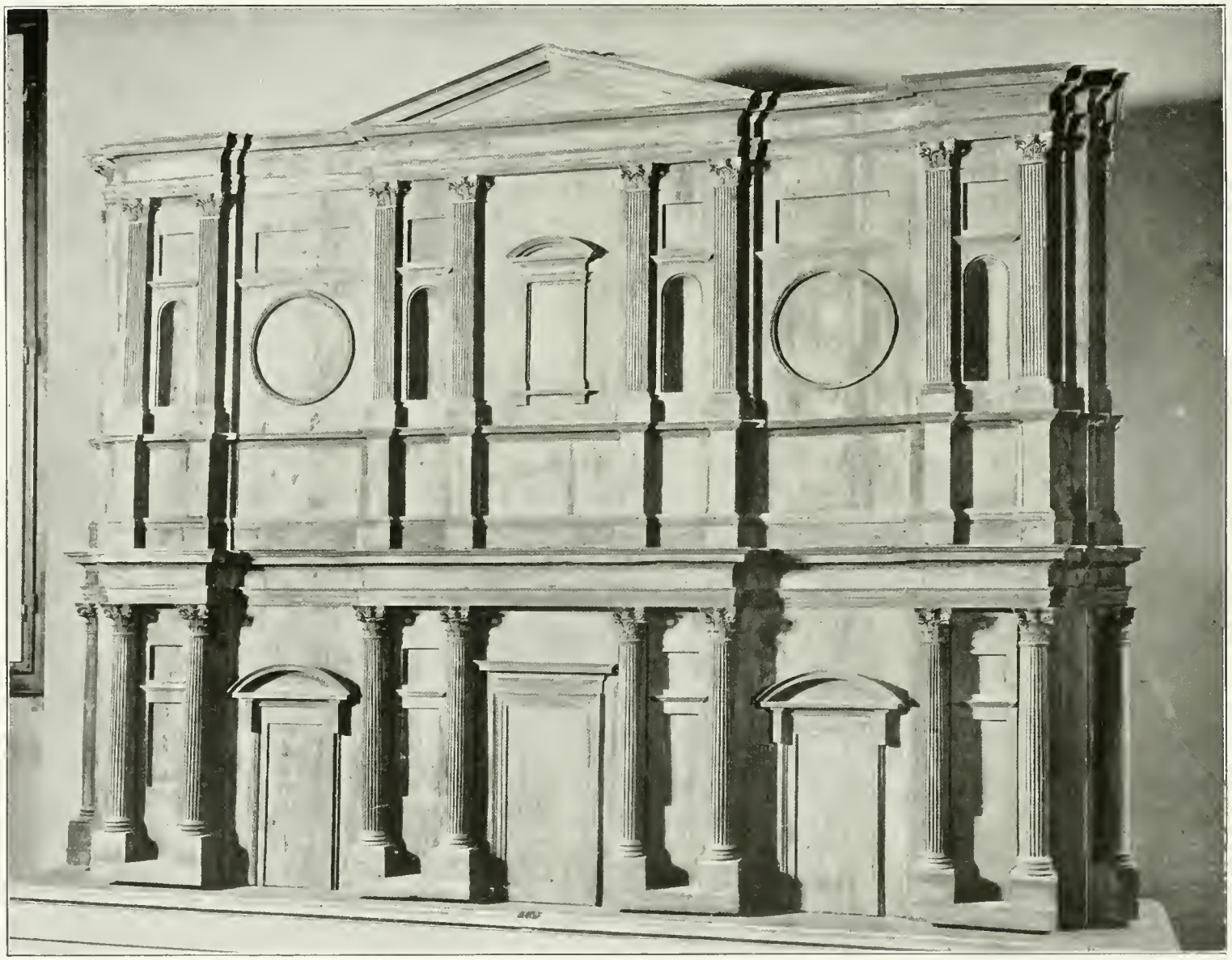
Quale parte ebbe allora il Baglioni in questa cooperazione?

Io credo del tutto secondaria; se fosse stato altrimenti, sembrerebbe un po' strano che il Vasari, ben disposto verso Baccio, come si rileva da un'attenta lettura della sua biografia, pronto a ricordare diffusamente anche lavori poco interessanti dell'artista, come alcuni mobili, ora dispersi, eseguiti per famiglie private, abbia passato sotto silenzio, nella sua Vita, quest'opera in cui il Baglioni avrebbe dovuto gareggiare con gli artisti più grandi del tempo. Infatti il Vasari non parla di questo nella Vita di Baccio d'Agnolo, e solo nelle Vite di Michelangiolo e di Raffaello, dice ch'egli partecipò con questi due artisti, Antonio il Vecchio da San Gallo e Iacopo Sansovino, ai disegni per la facciata della basilica. Nella Vita del Sansovino aggiunge che, avendo fatto Iacopo un disegno di gradimento al Pontefice, ne fece trarre il modello in legno dal Baglioni.

La versione vasariana, come si vede, è assai incerta. Dalla primitiva importanza che avrebbe dovuto avere l'opera di Baccio, il suo merito si riduce alla semplice esecuzione di un modello in legno, su disegno di un altro artista. La contraddizione fra i varii passi del Vasari, credo possa spiegarsi come una confusione dello scrittore, che ha anche scambiato i nomi di Giuliano da San Gallo e Iacopo Sansovino, i veri autori di alcuni disegni per la facciata, con quelli di Antonio da San Gallo e Iacopo Sansovino.

L'unica soluzione logica che si possa ricavare dalle notizie del Vasari e dai documenti di Michelangiolo, è che il Baglioni abbia eseguito solamente un modello in legno, ricavandolo dal disegno di un altro artista. Scrivendo a distanza di tempo, e trattandosi di un'opera non eseguita, non fa meraviglia che il biografo abbia scambiato il nome dell'artista che commise il modello, ed abbia detto Iacopo Sansovino, invece di Michelangiolo, come appare dai Ricordi. Spiegando così la cosa, la lettera scritta dal Tesoriere papale nel 1516 attesterebbe chiaramente il desiderio del Pontefice che, per questo progetto, il Buonarroti avesse cooperatore il Baglioni: ma in quanto il secondo doveva tradurre nel modello in legno, come sempre si usava il disegno del primo. In tal modo, l'opera meccanica del «legnaiuolo» veniva quasi ad integrare, dandole reale consistenza, la creazione dell'artista.

Non soverchia importanza hanno attribuito ai progetti michelangioleschi per la facciata della basilica di San Lorenzo, i vari critici che si sono occupati del Buonarroti; ed è ben naturale, trattandosi di un'opera non eseguita, di cui ci sono giunti soltanto



BACCIO D'AGNOLO: MODELLO IN LEGNO DELLA FACCIATA DI SAN LORENZO.
FIRENZE, GALLERIA BUONARROTI (*fot. Alinari*).

alcuni disegni. Perciò, più che in un attento esame stilistico, si sono indugiati nella descrizione della lunga storia concernente questa fatica del Buonarroti, e i vari disagi e le peripezie che l'artista subì.

In questo modo non fa meraviglia che anche il modello in legno per la facciata di questa basilica, che si trova nella Galleria Buonarroti, sia universalmente ritenuto di Michelangiolo. E questo è tanto vero, che si tentò spiegare la nuda semplicità ch'esso presenta, come una cosa voluta dallo stesso Michelangiolo; ed il Frey, dopo aver accennato ai vari disegni del Buonarroti, in cui giustamente trova un logico e successivo trapasso di forme mosse ed agitate, verso una massa più raccolta ed unita [2], il Frey, dunque, dice che il « modello in legno, alla fine della serie, mostra una muraglia rettangolare, impressionante nel suo squallore esterno », perché « tutta la vita è raccolta nelle forme interiori ». Soltanto il Supino (in *Arte*, 1901, pag. 245) intravide che questo modello non potesse essere in alcun modo di Michelangiolo, o, comunque, fatto sotto l'assistenza di lui, « per il modo trascurato, con cui son trattate le modinature e le decorazioni. » Intravide, dico, perché troppo scarso elemento di raffronto sarebbe questo, per poter togliere un'opera a Michelangiolo; tuttavia si deve tener conto di questa asserzione, — la prima ed anche la sola, — che recisamente scarta quest'opera da quelle autentiche del Buonarroti.

Ma osserviamo direttamente il modello in questione (*pag. 325*).

Abbiamo detto, dunque, che esso è ritenuto di Michelangiolo: dovrebbe perciò esser quello, perché sappiamo ch'egli ne eseguì uno solamente, compiuto verso la fine del 1517. Però quel modello era in terra, mentre questo è in legno. Ma v'è di più: leggiamo il contratto di allogazione della facciata della basilica, stipulato nel gennaio 1518, ov'è descritto parte a parte il lavoro che Michelangiolo doveva eseguire. Se confrontiamo l'opera, come ci appare da questo documento, col modello della galleria Buonarroti, vediamo quanto profonda sia la divergenza.

Il modello eseguito dal Buonarroti constava di tre parti distinte: una inferiore, che fungeva quasi da imbasamento, nettamente divisa da otto colonne accoppiate che limitavano le porte per cui si accedeva alla basilica; una centrale, affiancata da grandi pilastri, ornata di statue a tutto tondo; e una superiore, più alzata delle precedenti, ov'erano quattro « tabernacoli », (probabilmente grandi finestre con frontone acuto), sopra i quali ricorrevano dei riquadri, forse adorni di bassorilievi.

Se, mentalmente, cerchiamo di ricostruire questo definitivo progetto del Buonarroti, quale ci appare dalla descrizione, vediamo subito che l'aspetto generale doveva resultare grandioso. Nella massa vigorosa, lo slancio delle linee verticali, partendo dalle colonne del piano inferiore, passava attraverso i pilastri della zona intermedia, per culminare nell'alto con una meravigliosa continuità. Negl'intervalli di queste, i grandi portali, dal pesante frontone rotondo; nel basso, le nicchie slanciate contenenti le statue nel piano intermedio, e, nel terzo ordine, gli acuti frontespizi dei tabernacoli. Composta e serrata nelle linee severe, ricca nella parte scolpita, la facciata della basilica, come ci

BACCIO D'AGNOLO: INTERNO DELLA CHIESA DI SAN GIUSEPPE. - FIRENZE. (*fot. Alinari*).

appare da questo ultimo progetto del Buonarroti, doveva essere veramente maestosa. Al suo confronto quella del modello in legno della Galleria Buonarroti, appare una povera cosa: veramente «una cosa da fanciulli». Così Michelangiolo definì il modello che Baccio d'Agnolo aveva eseguito per lui.

Ritroviamo anche in questo le tre parti distinte: ma con quale differenza! La parte inferiore, pur essendo composta degli stessi elementi che vedemmo nel progetto definitivo di Michelangiolo, non offre più lo stesso aspetto: tuttavia è sempre nobile, di fronte alla povertà dei piani superiori. Quella mediana, veramente centrale nel modello del Buonarroti, perché in essa si accentrava tutta la ricchezza e la monumentalità dell'insieme, è ridotta a un liscio tramezzo, che non è in armonia né con la parte sottostante né con quella superiore: che rompe bruscamente lo slancio e l'arditezza della linea saliente, frammentandola inutilmente con un senso di stasi.

La superiore, se corrisponde al modello in terra con una certa fedeltà nello schema generale, ne diverge però per la distribuzione meschina della parte decorativa.

Esaminando parte a parte questi due modelli, vediamo che la loro struttura non è sostanzialmente diversa, e che il secondo non è altro che la trasformazione successiva, più solida e più organica, del primo.

Il modello in legno della galleria Buonarroti presenta caratteri michelangioleschi, ben evidenti in tutta la parte inferiore, impoveriti in una fredda traduzione meccanica, che ne altera lo spirito. L'esecutore ha intagliato con diligenza i capitelli compositi, affini, nelle volute distese, a quelli della chiesa di San Giuseppe, che il Baglioni costruì nel 1519 (*pag. 327*). Ha affinato di scanalature le colonne, ha ingentilito di sagome cornici e profili.

Tutto qui appare semplice e studiato. Gli spazi vuoti si equilibrano ai pieni, senza dare impressione di stabilità e di armonia: ma, piuttosto, d'inerzia e di stasi.

È dunque questa una semplice traduzione di un disegno del Buonarroti, che, pure in un primo momento, doveva avere un possente vigore, immiserito da un'arte più semplice e delicata, la quale, non potendo penetrare lo spirito dell'arte grandiosa di Michelangiolo, indugia a ricercare nei particolari effetti di fini eleganze. È questo, in fondo, il carattere dell'arte del Baglioni, calma e severa, che sa giungere a dignitose nobiltà nelle creazioni spontanee, ma che si maschera e si raffredda quando cerca manifestazioni estranee al suo spirito: come appunto si può vedere anche nella chiesa di San Giuseppe.

Per tutto ciò, credo poter sicuramente rivendicare a Baccio d'Agnolo quest'opera, interessante, se non molto significativa, per la sua attività di architetto, togliendo di mezzo decisamente l'errore dell'antica attribuzione.

LUIGIA MARIA TOSI.

---

(1) ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. IX, Parte I, pag. 645 e seg. G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, pag. 675.

(2) D. FREY, *Michelangiolo*, «Biblioteca d'Arte Illustrata», Roma, 1923, pagg. 5 e 8.

LIBERO ANDREOTTI: IL CRISTO RISORTO, PEL MONUMENTO ALLA VITTORIA IN BOLZANO. (*fot. Brogi*).

COMMENTI

LIBERO ANDREOTTI ha finito di modellare il Cristo Risorto che, nel monumento di Bolzano alla Vittoria eretto sui disegni di Marcello Piacentini, sorgerà contro l'ara di granito. La trionfante maestà del Redentore ha trovato nell'arte sempre più sobria e monumentale dell'Andreotti un'espressione solenne e tranquilla che fa di questa statua una delle poche statue davvero sacre della scultura contemporanea. L'ispirazione dalla «Resurrezione» di Piero della Francesca a Borgo San Sepolcro è manifesta. Lo scultore toscano vuole così riunirsi alle più pure tradizioni della sua terra gloriosa. Non è passato un anno dallo scoprimento della sua Pietà nella Cappella della Madre Italiana in Santa Croce di Firenze, ed egli già attende ai due gruppi colossali che sorgeranno nel monumento milanese alla Vittoria, presso la basilica di Sant'Ambrogio.

LIBERO ANDREOTTI: IL CRISTO RISORTO, PEL MONUMENTO ALLA VITTORIA IN BOLZANO. (*fot. Brogi*).

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

GLI AFFRESCHI NELLA CHIESA DI SANT'ELIA PRESSO NEPI.

Ad una distanza di due miglia appena, verso Oriente, dalla vecchia cittadina di Nepi, sede di Vescovi, si trova, sull'orlo di un burrone, Castel Sant'Elia, fortezza medioevale diventata col passare degli anni un paesotto. Ma più vecchia del borgo e più vecchia anche della fortezza è la chiesa dedicata a Sant'Elia, nascosta e riparata al piede dalla ripida altura, in una vallata stretta ma ubertosa.

Questa chiesa, per il suo isolamento rimasta quasi intatta, faceva parte di un convento dell'Ordine dei Benedettini, florido benché modesto, figlio del gran convento di Monte Cassino, e fondato, secondo la tradizione, dallo stesso San Benedetto nel 520 sulle rovine di un antico tempio pagano.

Il monastero, abbandonato verso la fine del Medio Evo, è caduto in rovina; ma la chiesa diventata la chiesa parrocchiale del paese e così conservata, è rimasta. Il fabbricato data dalla fine del X secolo e da alcuni anni, per la sua importanza, è stato dichiarato monumento nazionale, è stato cioè posto sotto la sorveglianza dello Stato, secondo le norme dell'eccellente legge sui monumenti storici e artistici che fa onore al Regno d'Italia.

La facciata è semplice e priva di valore artistico, all'infuori degli stipiti che presentano un ornamento interessante, il cui stile conferma che la chiesa sarebbe stata eretta fra il 970 o il 990. Questa notizia riguardante la fondazione concorda col rilievo decorativo del pulpito marmoreo ancora in luogo. Il ciborio dell'altare invece deve essere stato collocato soltanto verso la fine del secolo seguente [1]. Nel 939 Alberico II, principe di Roma, affidò il convento all'Abate Odone di Cluny, il quale lo riformò e lo portò a maggiore prosperità [2]. La graduale rinnovazione ed i provvedimenti presi furono coronati dalla costruzione della chiesa nuova. La donazione di Alberico si spiega con la circostanza che il Principe aveva ricchi ed estesi possedimenti, di proprietà della famiglia, nei dintorni di Nepi, dove il fratello Sergio era vescovo. Nel gennaio 945 una parte ne fu ceduta in dono ai Benedettini.

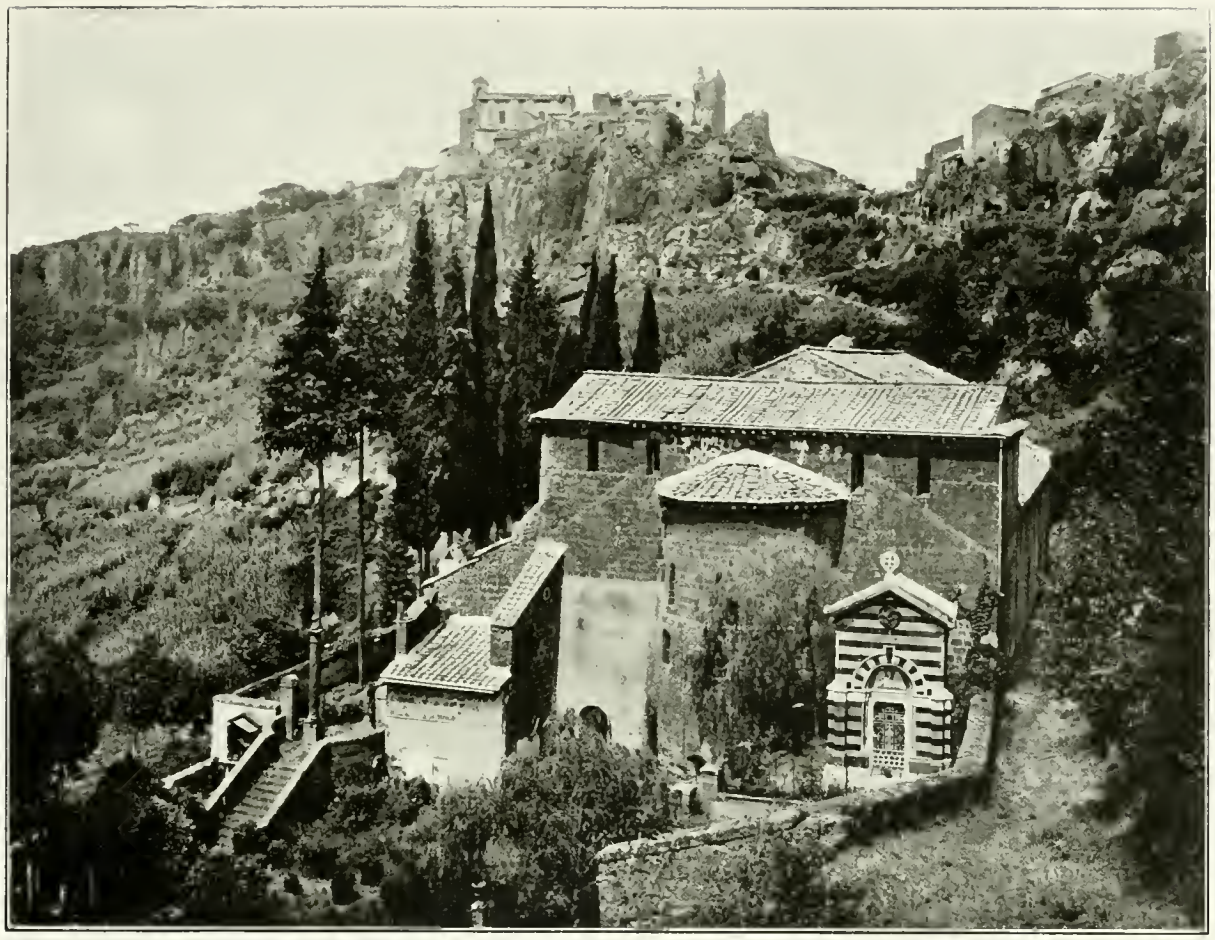
L'importanza maggiore di questa chiesa è nei suoi antichi affreschi. Decorano tutta l'abside, e anche le pareti del transetto ne sono ancóra in buona parte coperte.

Nell'abside si vede l'alta imponente figura di Cristo, vestita di una toga giallo oro pallido, la mano destra stesa in direzione laterale, mentre la sinistra tiene un piccolo rotolo di pergamena. Lo accompagnano San Pietro e San Paolo i quali, uno a destra, uno a sinistra, sorpassano della figura centrale di poco l'altezza della vita. Ciascuno di essi porta una striscia distesa recante uno scritto. Quella di San Paolo, alla destra di Cristo, ha le parole seguenti: «*Certamen certavi, cursum consumavi, fidem servavi*»; sulla banderuola di San Pietro a sinistra si legge: «*Tu es Christus, filius Dei vivi, qui*

LA CHIESA DI SANT'ELIA (*fot. Brogi*).

in nunc (*sic*) *mundum venisti* ». Dietro alla figura di San Paolo, a sinistra di chi guarda, sorge Sant'Elia in armatura. Contrariamente a ciò che si è da alcuni pensato, non si tratta qui del profeta, ma del suo omonimo, il pio guerriero, convertito nel 309 da alcuni cristiani condannati ai lavori forzati nelle miniere della Cilicia e affidati alla sua sorveglianza. Egli in seguito subì il martirio e la morte (Acta Sanctorum, 16 febbraio). Dietro a San Pietro, a destra dello spettatore, si distingue un altro Santo, tonsurato, la figura del quale ha sofferto non poco dall'umidità. A torto lo si è voluto tenere per Mosè [3], evidentemente per la sola ragione che sui mosaici dell'arco trionfale nella chiesa dei Santi Nereo e Achilleo a Roma (800) Mosè si trova di fronte al profeta Elia. Detto mosaico rappresenta la Trasfigurazione sulla Montagna. Simili strane confusioni sarebbero evitate se l'iconologia cristiana venisse studiata con maggiore metodo, come scienza supplementare indispensabile.

La maestosa figura di Cristo si delinea contro il cielo di un azzurro intenso. Le cinque figure sorgono sopra un prato verde nel quale sono stati dipinti, con arte ingenua ma vivace, fiorellini bianchi in forma di calice e di stella. Tra i quattro Santi che



LA CHIESA DI SANT'ELIA (*fot. Alinari*).

accompagnano Cristo stanno due palme slanciate. Ai piedi di Cristo nascono i quattro fiumi del Paradiso, con i nomi indicati in caratteri bianchi, mentre dietro al Redentore si scorge un ornamento ondeggiante, composto di sei strisce orizzontali di un rosso opaco, trattati in un modo del tutto schematico. Questo strano ornamento deve essere interpretato come una deformazione delle nuvole colorate di rosa dall'aurora, sulle quali la tradizione dei primi secoli del Medio Evo rappresentava la discesa di Gesù (*Ecce venit cum nubibus*, Apoc. 1 : 7). Tale e quale, con l'identico vestito e in attitudine non diversa, già si vede Cristo rappresentato sul famoso mosaico dell'abside della chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Roma, fatto nel 526-530, come pure su mosaici di data posteriore, ad esempio su quello di Santa Prassede (817) e di Santa Cecilia in Trastevere (circa 820). La contemplazione degli ultimi due mosaici già suggerisce il dubbio che gli artisti non abbiano capito bene il motivo delle nuvole come tale. Certo è che il pittore di Castel Sant'Elia lo ha interpretato a suo capriccio. Le due strisce inferiori attraversano addirittura il prato, mentre Cristo non appoggia sulle «nuvole», ma sta davanti a queste, coi due piedi che toccano terra. Tuttavia la composi-

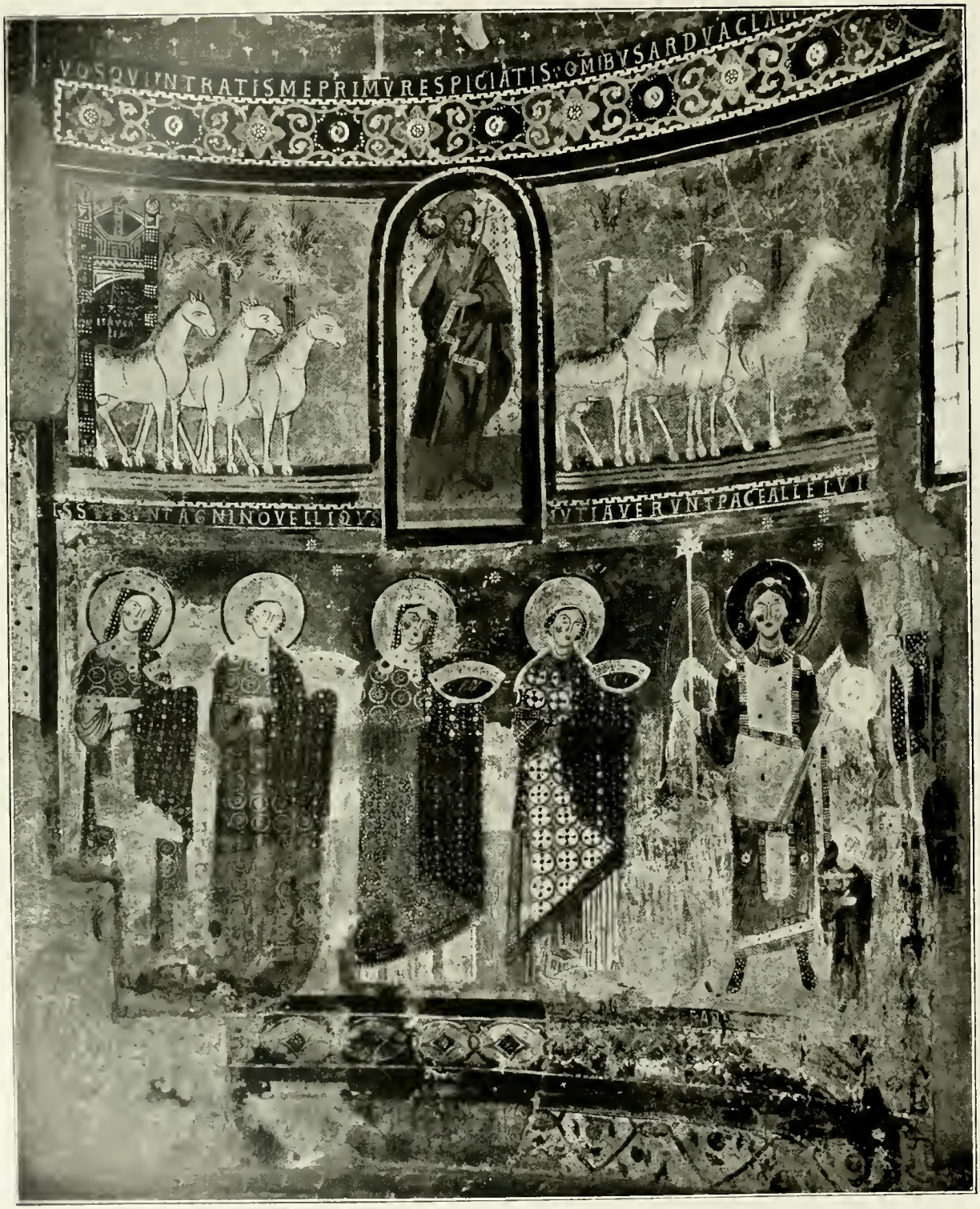
LA CHIESA DI SANT'ELIA: INTERNO COL CORO E L'ABSIDE (*fot. Alinari*).

zione della decorazione dell'abside è la tradizionale, come la troviamo anche nelle chiese sopranominate e altrove.

Sotto la vôlta dell'abside si vede il solito corteo di agnelli avvicinantisi alle porte di Betlemme e di Gerusalemme, da sinistra e da destra, uno dietro all'altro, verso il mistico Agnello del Sacrificio. Quest'ultimo però è stato qui collocato un poco più in alto ai piedi di Cristo dentro un cerchio, perché la parete è interrotta nel mezzo da una finestra, in modo che l'Agnus Dei non ha potuto prendere nella composizione il suo posto normale. La fila dei dodici agnelli stacca in bianco da uno sfondo giallo cromo chiaro. Delle altre due finestre che interrompono a sinistra e a destra il corteo degli agnelli, quella a sinistra è stata murata e sullo spazio ottenuto così è stato affrescato verso il 1500 San Giovanni Battista.

La terza zona degli affreschi, quella in fondo, reca nel mezzo una figura seduta sopra un trono, ma tanto sbiadita da essere totalmente indecifrabile. Della spalliera del trono si scorgono soltanto le due corna, in mezzo alle quali, secondo l'uso bizantino, è disteso un tessuto di porpora. Della figura stessa, all'infuori di alcune pieghe di un

CHIESA DI SANT'ELIA: AFFRESCHI NEL CATINO DELL'ABSIDE (*fot. Moscioni*).



CHIESA DI SANT'ELIA: AFFRESCHI NELL'ABSIDE (*fot. Brogi*).

CHIESA DI SANT'ELIA: ARCANGELO. PARTICOLARE DEGLI AFFRESCHI NELL'ABSIDE (*fot. Alinari*).

vestito di cerimonia, al di sotto delle ginocchia, si vede soltanto la mano destra, inguantata, che regge un lungo scettro sormontato da una croce e adorno di pietre preziose. Il guanto e la croce indicano che qui non si tratta assolutamente della Vergine, come ha creduto il Van Marle [4]. Qui deve essere stato rappresentato, — e ciò per la terza volta, — Cristo Re. È chiaro che nessun Santo può essere stato collocato così nell'asse della composizione; e questa ipotesi trova la sua conferma nella circostanza che « Colui che siede sopra il trono », sotto l'Agnello, è accompagnato da due « arcangeli », vestiti come le guardie del corpo di un Re e collocati a destra e a sinistra. Essi reggono, pure nella mano destra guantata, degli scettri (evidentemente una degenerazione del « labarum »), mentre la sinistra porta un globo, simbolo della Potenza Divina. Ai piedi del trono si vede, in attitudine supplichevole, la figura piccina di un frate Benedettino, senza dubbio il priore che fece eseguire le pitture [5].

Verso il trono si avanzano dai due lati quattro Vergini riccamente vestite, che offrono corone. Indossano gli ampi mantelli delle principesse, secondo il costume di Bisanzio. Delle due prime si leggono i nomi in carattere bianchi: « Sancta Catarina » e « Sancta Lucia ». Sono indicati pure i nomi dei due arcangeli: Raffaele e Michele. Gli abiti di questi ultimi, come quelli delle Sante Vergini, s'impongono all'attenzione per i colori chiari e forti, fra i quali predominano un giallo oro potente e un rosso marrone. Questi costumi pomposi sono stati eseguiti con somma cura e con cosciente gusto artistico. Il colorito, specialmente in questa zona inferiore, è decisamente gioioso, fin dall'azzurro vivo del fondo. Questo campo di azzurro unito è interrotto da un ornamento bianco argenteo in forma di stella, collocato con parsimonia e a distanze regolari. La vivacità è tanto più notevole, in quanto tutte le teste mancano di qualsiasi espressione e sono dipinte con rigida schematicità.

Ai due lati dell'arco dell'abside le pitture vengono completate dal corteo dei ventiquattro vegliardi coronati dell'Apocalisse, ognuno recante sulla mano distesa un grande calice d'oro. Indossano abiti color crema con mantelli di porpora, oppure di un verde delicato, e s'avanzano verso il centro. Ad ognuno il mantello copre la mano che porta il sacro dono. Di una assoluta uniformità, le figure slanciate, collocate in due file sovrapposte, contro lo sfondo azzurro, passano sopra un prato verde, anche qui fiorito di calici bianchi, come il fiore del croco. Il corteo dei vegliardi si vede già sui mosaici sull'arco di trionfo di San Paolo (V secolo), dove invece delle coppe portano ghirlande. Senza dubbio sono stati presenti anche nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, il cui mosaico è stato per ben cinque secoli il prototipo per la decorazione delle basiliche romane. In Santa Prassede si vedono ugualmente sui mosaici dell'arco absidale.

Sopra gli « Anziani » sono stati dipinti, a destra e a sinistra, i dodici Apostoli, due volte sei, e in mezzo a loro, sopra l'abside, i simboli dei quattro Evangelisti. Quasi più niente si distingue di queste pitture. Le file degli Apostoli erano continuate, in alto, lungo le due pareti laterali del transetto, da file di Santi in piedi. Sulla parete laterale a destra, sotto quel corteo di ombre, si scorgono ancora scene tratte dal Nuovo

CHIESA DI SANT'ELIA: I VEGLIARDI DELL'APOCALISSE (*fot. Brogi*).

Testamento, specialmente dall'Apocalisse. Quelle sulla parete opposta sono quasi del tutto scomparse, all'infuori di due confessori che reggono banderuole, nell'angolo superiore. Gli affreschi, divisi per episodi, sono stati, anch'essi, gravemente danneggiati dall'umidità, in modo che le scene si distinguono soltanto per una piccola parte, ciò che rende oltremodo difficile di pronunziare un giudizio sul loro valore artistico [6]. Una delle composizioni più salve figura i quattro angeli stanti sui quattro angoli della terra tenendo in freno i quattro venti (Apocalisse 7: 1).

Anche di queste pitture illustrative, incorniciate e divise in campi da strisce ornamentali, le tinte sono tutt'altro che fiacche. Entrando nella chiesa il colorito ci colpisce come lo farebbe un canto allegro e insieme maestoso. Mentre gli affreschi nelle chiese di stile bizantino sono al solito duri di disegno e torbidi, persino spessi di colore, queste pitture si distinguono per ciò che si potrebbe chiamare una serenità misurata, serenità di ritmo insieme e di tono.

Quale è quest'arte che si caratterizza da tali qualità di giocondo raccoglimento, di festosa solennità, da una gravità rapita piuttosto che opprimente? Se possiamo accettare che la chiesa, compiuta dal 990, non sia rimasta a lungo nuda, questi affreschi sarebbero stati eseguiti poco prima dell'anno 1000, in ogni modo non più tardi del primo principio dell'XI secolo. Tale ipotesi è pienamente confermata dai fatti come dalle caratteristiche dello stile.

Come moltissimi, per non dire la maggior parte dei prodotti artistici di una certa importanza, venuti a compimento in Italia durante il Medio Evo cosidetto «anonimo», anche questi affreschi sono accuratamente firmati. Ai piedi di Cristo si legge chiaramente, in caratteri bianchi sul verde del prato, la seguente iscrizione: «*Johannes Stefanus fratres pictores romani et Nicolaus nepos vero Johannis.*»

Il Vitzthum, un po' sbadatamente, interpretò questa iscrizione come segue: «Dunque qui ha lavorato un'intera famiglia di artisti, due fratelli e il nipote del maggiore di loro» [7]. Secondo il nostro parere, è più evidente, e anche l'ordine delle parole sembra indicarlo, che Johannes e Stefanus non fossero «fratres carnales», ma frati [8]; Nicolaus, nipote di Johannes e suo collaboratore, era un laico. L'«intera famiglia di artisti» va dunque ridotta a questa relazione!

Ora in una cronaca anonima del Vescovo di Liegi Balderico II (1008-1018) troviamo una notizia interessante sotto questo rapporto, secondo la quale l'imperatore Ottone III (983-1002) avrebbe chiamato dall'Italia ad Aquisgrana un frate pittore, di nome Johannes, per eseguire pitture nella Cappella del Palatinato, cioè nel Duomo attuale [9]. Di queste pitture fino alla fine del secolo scorso erano rimaste traccie [10], specialmente nel vestibolo superiore sopra il portico dell'ingresso e nel quadrato occidentale della navata centrale. Sono andate perdute in seguito ai lavori per l'applicazione della copertura in mosaico. Da informazioni a voce raccolte sul luogo e dalle riproduzioni complete pubblicate nel 1905 dal Prof. Paolo Clemen risulta che vi si distinguevano appena alcune figure, e ancora debolmente [11].

È quasi certo che queste pitture, ora scom-

CHIESA DI SANT'ELIA: GLI ANGELI CHE TENGONO I QUATTRO VENTI (*fot. Moscioni*).

parse, non sono state eseguite prima del 997, giacché nel 996 Ottone III andò a Roma per esservi incoronato Imperatore e non rivide mai più le sue terre tedesche. Nel 1002 trovò la morte in Italia e fu sepolto, secondo il suo desiderio, ad Aquisgrana. È evidente che l'Imperatore conobbe il frate pittore Johannes soltanto durante il suo soggiorno in Italia e gli diede in seguito l'incarico di lavorare per lui nella chiesa della corte e nella Cattedrale [12]. Si è tanto più disposti ad accettare tale ipotesi, in quanto il biografo di Balderico sa dirci che l'artista, un uomo di profondo senso religioso e di doti spirituali non comuni, da Aquisgrana andò poi a Liegi per eseguirvi pitture anche in quel Duomo e vi contrasse una intima amicizia con il Vescovo. Dall'imperatore Ottone III Johannes aveva ricevuto in compenso del suo lavoro un vescovato italiano (titolo ed entrate), diventando così il confratello di Balderico II [13]. Quest'ultimo, come dice la cronaca, fece di lui un personaggio di grande considerazione, consultandolo prima di prendere qualsiasi decisione. Dopo aver fondato un convento a Liegi nel 1016, Johannes sarebbe morto in quella città. È degno di menzione il fatto che nel 1053, quando fu scritta la «Vita Balderici», gli affreschi a Liegi, per quanto ancora conservati, erano già diventati «vecchi» e «caliginosi» [14].

Secondo il nostro parere è più che probabile che Johannes (romano, pittore e frate) il quale, dopo avere lavorato ad Aquisgrana dopo il 996 e in seguito, almeno fino al 1016, a Liegi, sia da identificarsi coll'Johannes, frate, pittore e romano che abbiamo trovato a Nepi. Se questo è vero, è lecito concludere che gli affreschi nell'antica chiesa del convento di Castel Sant'Elia devono essere stati eseguiti tra il 990 ed il 996, come noi avevamo supposto *a priori*.

Dell'arte monacale Benedettina conosciamo già alcuni campioni anteriori alle pitture di Nepi ed in primo luogo gli affreschi eseguiti nella chiesa dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno sotto la direzione del famoso Abate Epifanio (826-813). Anche questi affreschi, frammenti importanti dei quali ci sono rimasti conservati, dimostrano già una curiosa mescolanza di stili, in quanto sono bizantini di composizione, ma si distinguono nello stesso tempo per certe forme rappresentative, di cui il carattere speciale non dovrebbe essere misconosciuto. La composizione è più flessuosa, l'azione in generale più vivace, il colorito non tetro.

Gli affreschi di San Vincenzo non sono isolati e molto dobbiamo dolerci che tanti prodotti monumentali dell'arte e della pittura e del mosaico della fine del IX e del decorso del X secolo siano andati perduti, in modo che non sia più possibile seguire lo sviluppo dell'arte monacale Benedettina. Ma ecco gli affreschi di Castel Sant'Elia che ad un tratto ci rivelano come dai tempi di Epifanio vi deve essere stata una tradizione costante [15]. È fuori di dubbio che tale tradizione già prima dell'anno 1000 deve avere portato le traccie di una degenerazione pericolosa, ma con tutto ciò dimostra di non aver perduto nulla nella sua vitalità. Non prima del decorso dell'XI secolo è seguita la vera degenerazione, agevolata piuttosto che frenata dalla circostanza che verso il 1075, dopo un periodo di rinforzata influenza bizantina, — più nel senso di aumentata produzione che di rinnovamento

artistico. — si fecero sentire nuovi concetti estetici i quali man mano guadagnarono terreno. Tali concetti estetici fecero poi nascere nuovi bisogni e nuove idee da esprimere... Penso agli affreschi mirabili nella chiesa inferiore di San Clemente in Roma.

G. J. HOOGEWERFF.

(1) BERTAUX: *L'Art dans l'Italie Méridionale*, pagina 455.

(2) MARRIER ET DU CHESNE: *Biblioteca Cluniacensis* (1614), c. 50: «Eodem quoque tempore concessit nobis jam praefatus Albericus Princeps monasterium sancti Heliae, qui sub Pentonia vocatur.» GREGOROVIUS. *Storia della Città di Roma nel Medio Evo*, 3ª ed. tedesca (1876), III, p. 311: nel 939 Alberico diede in riforma il Convento suppontino di Sant'Elia nella Tuscia romana. In quel tempo Monte Cassino era già stato riformato da Oddone; nel 936 l'Abbazia di San Paolo fuori le Mura aveva accettata la regola di Cluny.

(3) VITZTHUM-VOLLBACH: *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, p. 42. VAN MARLE: *The Development of the Italian Schools of Painting*, I (1923), p. 154. L'abito del Santo fa pensare piuttosto ad un vescovo (San Silvestro?).

(4) I (1923), p. 154. Del Bambino Gesù non si scorge nulla sull'affresco.

(5) Lo sviluppo iconologico fu il seguente: come simbolo della Maestà Divina si rappresentava prima il Trono senza figura con i due arcangeli ai lati. In un secondo tempo Cristo prende posto sul trono e solamente intorno al 1100 si manifesta la tendenza di sostituire la «Majestas Domini» colla «Sedes Sapientiae», cioè colla Vergine in trono che tiene il Bambino Gesù sui ginocchi. Gli arcangeli mantengono il loro posto.

(6) Una descrizione più minuta si trova in VAN MARLE al posto indicato.

(7) Loc. cit.

(8) Il testo non dice «fratres romani, pictores.»

(9) Mon. Germ. SS. IV, p. 724-738.

(10) RHOEN, *Die Kapelle der Karolingischen Pfalz za Aachen* (1887), p. 16. KRAUS, *Geschichte der Cristlicher Kunst* II, (1897), p. 22.

(11) CLEMEN, *Die romanische Wandmalereien der Rheinlande* (Düsseldorf, 1905), Pl. III-IV. Confr. DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, V (Berlino, 1912), p. 3.

(12) Secondo la «Vita Balderici» l'Imperatore avrebbe mandato ambasciatori in Italia per invitare il frate con tutti gli onori e con ogni cerimonia a venire ad Aquisgrana. Questo particolare però è da ritenersi una delle molte invenzioni e fantasie dell'autore.

(13) Dal 996-97 Ottone fece consacrare vescovo non meno di tre Benedettini. MABILLON, Annales IV, p. 117.

(14) «*Hac nimirum tempestate* (anno 1013) *vir erat venerabilis, Johannes nomine, natione et lingua Italus, episcopus officio, qui sui gratiam nominis moribus illustrabat... Nec scientiae claritudo per litteras deerat, nec acumen ingenii... Perhibetur etiam satis egregie in arte picturae illis temporibus claruisse. Cuius rei experimentum si quis exigit, Aquis eum dirigimus, ubi palmam adhuc optinet tanti artificis opus, licet vetustate temporis ut res cetere ex magna parte decorem suum amiserit. Quis autem imperator eundem a patriae sustulerit gremio, brevi in eadem pictura declaravit hoc versiculo: A patriae nido rapuit me tercius Otto... In loco etiam nostro, quem plurimum dilexit, ubi et tumulari meruit, suae monumenta picturae dereliquit. Cuius pars quedam adhuc perseverat, sed iam senescit et caligat; pars altera, nova superveniente, est dileta.*» L. c. cap. 13, Annales Ordinis S. Benedicti IV (1707), p. 117.

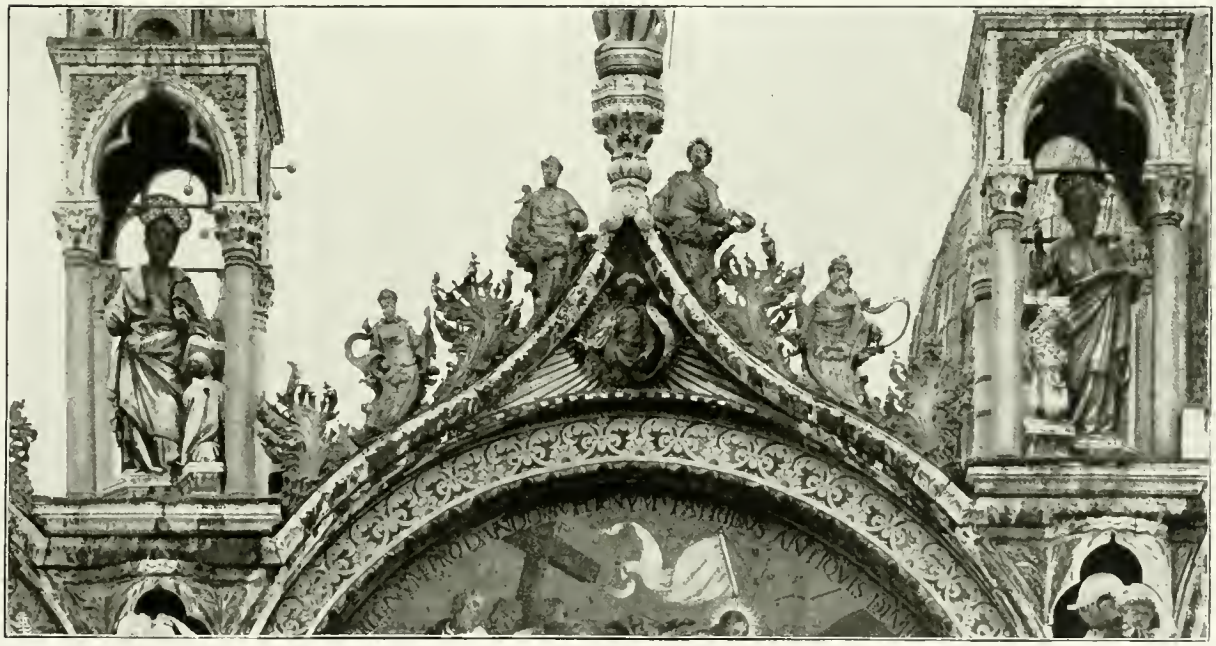
(15) Per la continuità, specialmente in Italia, vedi anche VAN MARLE, I, p. 129 e seg.

I LAMBERTI A VENEZIA – II. PIETRO DI NICCOLÒ LAMBERTI.

Se con l'onesta arte di papà Niccolò siamo all'esordio, con quella del figlio Pietro siamo entro le soglie d'oro della rinascenza; anche per Venezia.

Nato nel 1393, primogenito di Caterina, nel 1415, poco dopo l'iscrizione nell'arte de' maestri di pietra e legname, avvenuta il 2 maggio, egli vi arriva a latere del maestro e parente, e vi si fa palese con una testimonianza del 29 ottobre 1416 a Cristoforo da Campione, uno di quei maestri lombardi che collaboravano al coronamento di San Marco. Vi arriva nello sboccio della vita e dell'arte, adepto convinto di quella piena e robusta arte fiorentina che Niccolò aveva preparata, anelata, ma non mai raggiunta. E al ferven-

PIETRO LAMBERTI E AIUTI: COBONAMENTO DI SAN MARCO, FACCIATA, VENEZIA.



PIETRO LAMBERTI E AIUTI: CORONAMENTO DI SAN MARCO, FACCIATA. VENEZIA.

PIETRO LAMBERTI E AIUTI: CORONAMENTO DI SAN MARCO VERSO SAN BASSO, VENEZIA.

te desiderio delle forme rinnovate ecco aprirsi anche per lui, palestra superba, San Marco. Tanto più aperta in quanto largamente concessa dallo stesso Pela, che si vedeva rinascere e progredire nel figlio e lo accompagnava e incitava con orgoglio trepido e con gioia ammirata.

Fu come se Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco, Donatello fossero giunti con Pietro ad abitare a Venezia, tanto son vivi nell'arte sua, ardita senza spavalderia, nuova e fiera nell'essenziale, ma nel secondario amabilmente docile: quindi più accetta e più vittoriosa.

Lorenzo Ghiberti, che del resto fu a Venezia con i suoi soci, come ci avvertono i documenti, nel 1424 per fuggire la peste, e vi riapparve nel 1430 in contatto con gli orefici Sesto, come mi comunica il Paoletti, rappresentava la tradizione sboccata nella rinascenza senza rinunzie per il passato, e quindi il rispetto per l'arte anche più tradizionale del padre. Nanni di Banco e Donatello, aiuti di Niccolò nei lavori della Porta della Mandorla, significavano invece l'ardore dell'arte nuova, la quale sapeva gettar via tutto ciò che le dava impaccio per arrivare agile al più alto traguardo. L'una gli aveva insegnato il gusto decorativo, quindi il senso dell'adattamento, tanto necessario a Venezia bizantina e gotica; l'altra l'arditezza delle imprese e l'agevolezza di vincerle e giovarsene.

Riconosciuta l'uniforme attività di Niccolò, tanto chiara e convinta quanto retriva, è anche aver sceverata l'opera del giovane Pietro, che dava a Venezia il primo fiore del suo entusiasmo. Se, dopo aver ri-

veduto le impettite statue delle edicole verso San Basso e verso la Piazzetta, e lo stesso San Marco, ci volgiamo a considerare gli Evangelisti che troneggiano sulla facciata, fra l'Angelo e la Vergine dell'Annunciazione, è come se vedessimo le attonite mummie muoversi e vivere.

Il programma è superato; il poema sacro si accende di luce impreveduta; il superbo brivido del genio toscano sale fra le guglie e vi si affaccia in opere davvero ammirevoli e di espressione e di tecnica. Le figure si agitano entro le loro piccole sedi: non hanno più l'arcaica impassibilità, il peso e l'impaccio delle vesti succinte. Ampi di forme, grandiosi, ciascuno con il proprio simbolo accanto, gli Evangelisti si muovono entro le abbondanti vesti, drappeggiate con nobiltà e con senso avveduto del chiaroscuro, tanto necessario per statue che si adergono in alto, all'aria libera. Una commossa eloquenza agita tutte quelle figure e le due dell'Annunciazione, senza toglier loro contegno e dignità. Noi vediamo in queste primizie la pienissima padronanza di quelle forme eterne che hanno il nome di Masaccio, di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno, e dobbiamo convenire, nel considerarle e nell'ammirarle, che nemmeno a Firenze, tolto Donatello, si sarebbero potute vedere agevolmente opere più convinte e più alte.

Siccome però tutte queste attribuzioni non solo ragionevoli, come vedremo, ma logiche e oneste, fino alle opere del breve periodo fiorentino, di cui subito parleremo, e del secondo più lungo periodo veneziano, sono basate su documenti generici, sarà bene fissarne onestamente i caratteri per chiarirne la limpida continuità e la dirittura in confronto con le sicure opere posteriori.

NICCOLO' E PIETRO LAMBERTI: SANT'JACOPO, FIRENZE, OBSANMICHELE (*fot. Alinari*).

C'è in queste statue tanto male notate, nelle mosse guardinghe delle braccia e nell'amore dell'abbondante vestito, il naturale lascito dell'arte gotica di Niccolò; ma il sen-

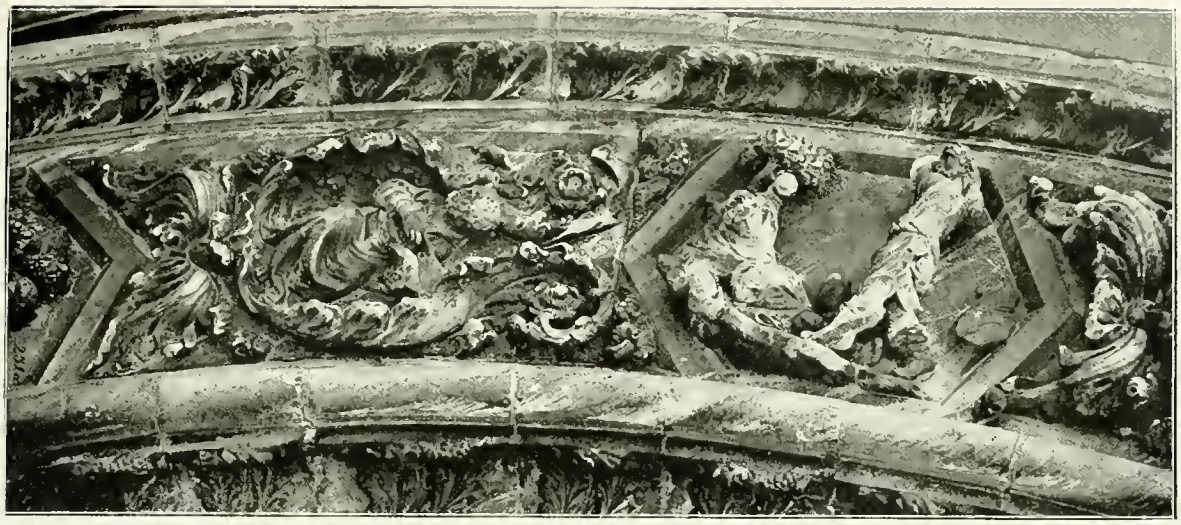
so vigile della rinascenza che guida maestro Pietro fa subito che quei ritegni e quelle abbondanze vengano padroneggiate, senza che le movenze perdano d'immediatezza e i corpi di evidenza. La solennità fittizia del padre si trasforma per il figlio nel gusto del monumentale, che tante volte manca al Ghiberti. Questo senza che mai si perda quel piacere frizzante dell'improvviso che dà vita immortale all'arte di Donatello, e tanto gli giova nell'aggruppamento di ciascun Evangelista con il suo simbolo: il solenne Matteo con l'accolito inginocchiato a reggergli il grave libro; San Marco che solleva con una mano il largo mantello, mentre alza la destra nel vivo atto del predicare, e pare l'ascolti primo, protendendo il muso, il suo leoncello, seduto a guisa di can barbone.

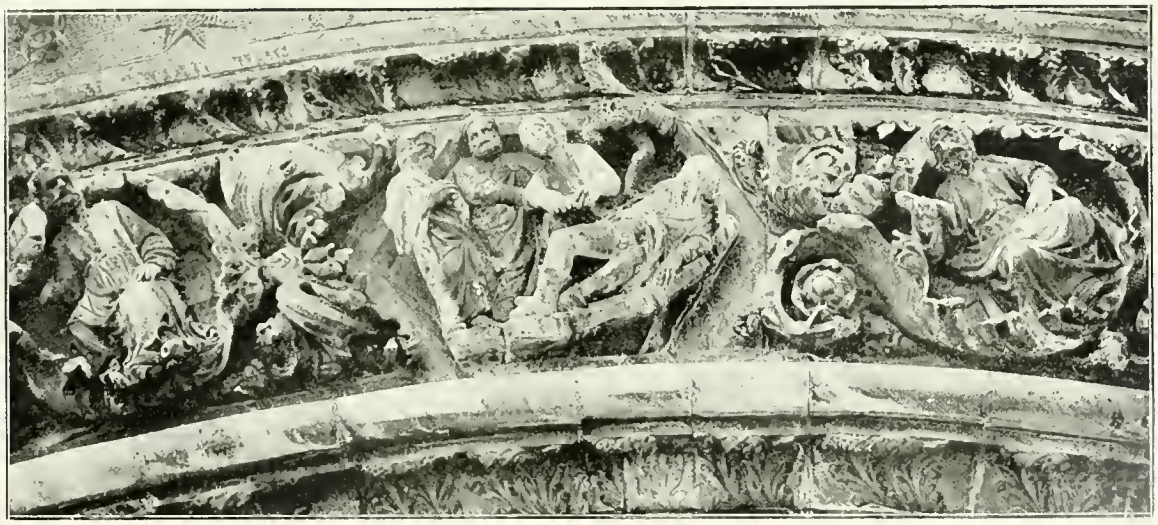
Vengono quindi San Giovanni, il volto ispirato, più barbuto e chiomato d'ogni altro, una mano posata sulle sacre carte e l'altra sollevata, in una pausa del pensiero e, davanti, l'aquila che gli fa da leggìo. San Luca infine che ha il bue accosciato a lato, per poter reggere libero con la sinistra il calamaio e scrivere con la destra il suo Vangelo. Né meno nobile è il severo Raffaele, inginocchiato a un capo della facciata, in contrapposto con l'Annunciata dell'altro lato, dalla forte testa ombrata dal manto, che ritroveremo tale e quale in una delle madri del gruppo di Salomone al Palazzo Ducale (*pagg. 344 e 345*).

Occorreva poi una facondia a tutta prova per animare i busti dei Profeti che sorgono dai cespi di acanto scolpiti dai maestri campionesi, in atto di chiarire con l'eloquenza della mossa lo scritto del loro filatterio. Questi a capo scoperto, quelli col capo velato da un lembo del manto o stretto dal turbante; vecchi molti e barbuti, giovani alquanti e con i capelli inanellati (*pag. 346*).

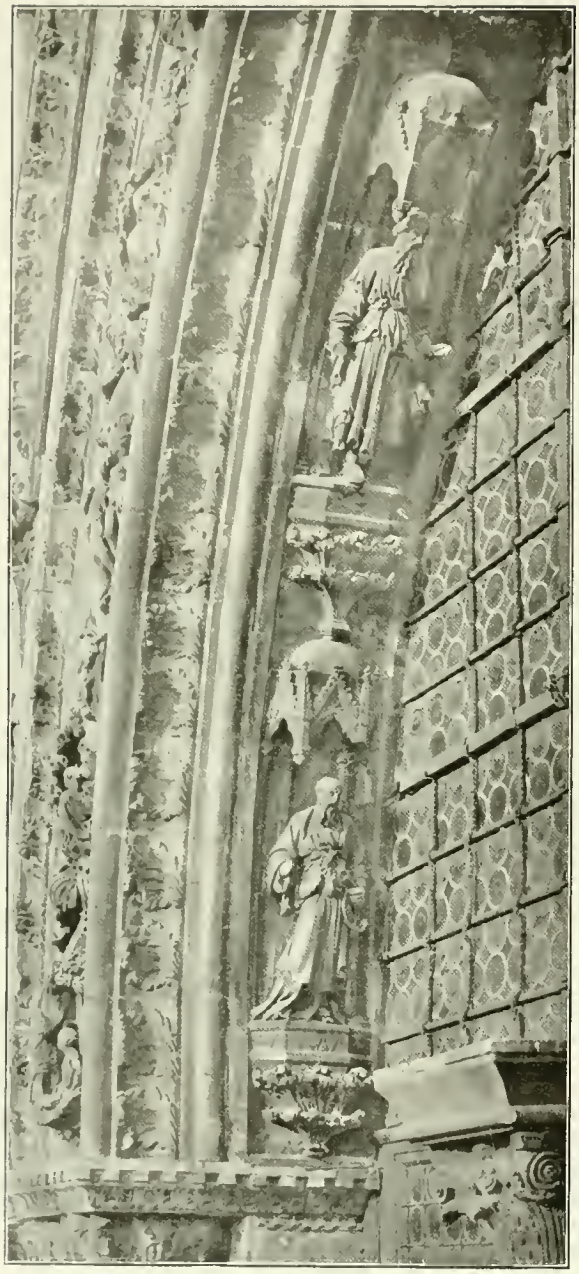
E quasi non bastasse questo stuolo di più che quaranta precursori, ecco che il ferace Pietro pone sulla facciata e nel lato verso la Piazzetta altri sei busti a bassorilievo (come aveva usato il padre in collaborazione con il giovane Pietro nella edicola di Orsanmichele, per la statua di Sant'Jacopo, se è loro come mi pare e come sospettò il Reymond, (*pag. 347*) nel sommo dell'arco introflesso, fra raggi e aloni di nubi frangiate. Altieri efebi alcuni, più uncinati altri, laddove interviene l'aiuto all'usanza lombarda. E simili, a meno che non fossero del vecchio Niccolò, dovevano apparire i quattro Santi Guerrieri sulle cuspidi della facciata, sostituiti nel 1618 dalle sculture manierate di G. Albanese, dopo il terremoto del 1511.

Un altro stupendo campo era riserbato al giovane Lamberti: il fascione attorno alla grande finestra centrale di San Marco, quello con il terminale sacrificio d'Isacco, in cui fu riscontrato l'evidente ricordo della formella famosa del Ghiberti. E basterebbe questa analogia, invocata per il contrario, ad escluderne il padre; anche se non vi si opponesse in modo deciso lo stile. È vero che il giovane Lamberti vi riprende chiaro il motivo familiare della Porta della Mandorla, conservando nel fregio i girari d'acanto, alternati con campi esagonali per i bassirilievi. Ma il motivo così bellamente rinnovato non è più la calligrafica decorazione di Firenze: entro l'arrobustito svolgersi dei tralci stanno Patriarchi e Profeti seduti, in atto





PIETRO LAMBERTI: FREGI DEL FINESTRONE DELLA FACCIATA DI SAN MARCO (PARTICOLARI), VENEZIA.



PIETRO LAMBERTI: INTRADOSSO DEL FINESTRONE DI SAN MARCO (PARTICOLARE). VENEZIA (*fot. Naya*).

di vivace disputa o d'intensa meditazione. Rivedremo altrove queste tipiche figurette, nei capitelli del Palazzo Ducale; qui ci basti indicare, per la drammatica forza che le anima, le formelle dedicate alle storie della Genesi e più della creazione di Eva, della Tentazione del Serpente, dall'un capo, delle promesse di Dio ad Abramo e del Sacrificio d'Isacco dall'altro, quelle fierissime dell'Uccisione di Abele e della Maledizione di Noè, di una forza potente che fa pensare a Jacopo della Quercia. Non meno superato è l'episodio, per la gravità dell'opera, che non ha riscontro se non in Masaccio, nelle tre scene al sommo dell'arco, dedicate a Noè: la Costruzione dell'Arca, l'Uscita dall'Arca, l'Ebbrezza. C'è in quelle figurette una sintesi così luminosa, da ricompensare l'attenzione di quanti amano giungere con la loro sollecitudine sino lassù: e son pochi (*pagina 349*).

Se si pensa che questo capolavoro, completato dalle otto figure stanti del sott'arco, gli Evangelisti e, ancora per parallelismo, i Padri della Chiesa, dai capelli arricciolati, dalle vesti agghindate come quelle del Ghiberti, era stato, da quelli stessi che se ne sono interessati, assegnato a Niccolò, è facile vedere quanto malinteso sia stato questo complesso, che colloca Pietro Lamberti ben alto nella schiera degli spiriti eletti che allora onoravano la scultura toscana (*pag. 350*).

Ma tutta l'arte, come vedremo, di questo maestro, tanto grande sin dagl'inizi è così: o fraintesa o dimenticata.

Vi sono però nell'esterno della Basilica Marciana altre quattro opere, che forse per tempo si debbono portare più innanzi, ma per comodità espositiva è bene far subito presenti, in quanto dimostrano in modo ancora più alto il genio del giovane toscano; e provano come sapesse agevolmente portare alla sua conclusione un motivo gotico, nobilmente introdotto a Venezia dai maestri lombardi: quello dei doccioni (*pag. 351*).

DOCCIONI DI SAN MARCO VERSO SAN BASSO, VENEZIA (*fot. Fiorentini*).

Ci basti paragonare i quattro che abbiamo illustrati, dovuti con probabilità a Pietro da Campione e ai suoi compagni, sul fare del Raverti e di Jacopino da Tradate, barbari e ispidi ad onta di una notevole evidenza naturalistica, per valutare la bellezza degli altri che guardano verso San Basso.

Tutto vi è logico, dall'allargato piedestallo in cui bene posano, al movimento che pare dar ragione alla strana edicola in cui sorgono. Non più giganti attristiti dagli anni e dal compito atroce di reggere grondaie per l'eternità, ma efebi bellissimi, dai robusti undi e dal viso pieno di pensiero e di mestizia, che assolvono il loro ufficio con la posa più nobile e con la grazia più rassegnata. L'uno regge con ambo le braccia sollevate sopra la testa un delfino; l'altro, appoggiandosi con il braccio alzato al capitello della sua prigione, trattiene con questo, per una delle due anse, una bella anfora baccellata, mentre un braccio puntato sulla anca ne bilancia il peso; un terzo, il più tenero, impedisce con ambo le mani al suo vaso strigiliato di scivolare, trattenendolo per i manichi; un quarto lo regge per il collo e per la base.

Per il secondo, dalla testa larga e schiacciata, viene spontaneo il ricordo di Jacopo della Quercia e di Nanni di Banco; per il terzo quello del Davide di Donatello eseguito nel 1406; e per la contenuta tortura di tutti, la giustezza delle movenze e la sapienza della esecuzione, viene naturale come un grido un altro accostamento, che vale di per sé quanto la più grande lode: quello degli Schiavi del Buonarroti.

È di questo periodo, avanti quindi al 4 agosto 1418, un altro lavoro incompreso, sulla porta d'accesso alla cappella Corner ai Frari; ed è certo la prima scultura che per il suo collocamento esterno ed essenziale spetti alla fabbrica, iniziata nel 1417. È un'adorabile lunetta rappresentante la Madonna in trono fra due angeli, che gli studiosi assegnano a Bartolomeo Bon o al cosidetto Maestro della Cappella dei Mascoli: il che è in fondo la stessa ingiustizia (*pag. 353*).

Così fosse per l'onore dell'arte veneta. Si pensa a un capolavoro di Lorenzo Ghiberti, colmo di quella grazia che continuò in Luca della Robbia e fluì in Raffaello. Un Raffaello del 1417! Come altrimenti definire il ritmo di quel bassorilievo, la umanità di quella Madonna seduta entro il trono rastremato, grave nel viso come un Giovanni Pisano dei tempi nuovi, turbata dal pensiero della passione simboleggiata dalla croce che sorregge uno degli angioli, mentre l'altro adora? Al Bimbo dedica tutta la sua tenerezza, ed egli come un piccolo di tutti i tempi è fiero di muovere i primi passi sulle ginocchia materne, sostenuto dalle dande che la Vergine trattiene con una mano, mentre per guidarlo mette inanzi l'altra, che il Figlioletto afferra forte per un dito.

La Vergine è ad evidenza imparentata con quella non meno grave dell'Annunciazione marciana; gli angioli riccintissimi, che si ritrovano quasi replicati a tutto tondo, attorno ad una Madonnina gotica di mano veneziana, nella seconda sacrestia di Santo Stefano (*pag. 354*), hanno colleganza con qualcuno dei Profeti più giovanili del coronamento della Basilica, mentre il ritmo delle vesti a ventaglio della Madonna, dal caratteristico piegone che scende dal ginocchio a terra, come una sciabolata, procede diritto da prototipi di maestro Niccolò, come

PIETRO LAMBERTI: LUNETTA DELLA CAPPELLA CORNER, VENEZIA, FRARI (*fot. Anderson*).

PIETRO LAMBERTI: ANGELI. VENEZIA, SANTO STEFANO.

il San Marco del Duomo Fiorentino. E anche gli angioli adoranti vengono di là, dalla Porta della Canonica, e da quelli fraterni lungo il fastigio di San Marco. Ma tutti questi suggerimenti, questi ricordi, questi legami, sono esaltati dalla genialità dello scultore e dalla sua squisita perizia.

Solo un toscano provetto poteva giungere a queste altezze nei primi anni del quattrocento, e Venezia le ammirò sbalordita e le plagiò poi senza comprenderle in opere, che solo la fretta o la poca avvedutezza degli studiosi hanno potuto confondere con questo eloquente capolavoro.

La scultura dovette molto soddisfare anche i monaci della chiesa insigne, non ancor giunta al suo ultimo rifinimento. Si pensò di assegnargli le sculture del portale

PIETRO LAMBERTI: MADONNA DELLA PORTA MAGGIORE. VENEZIA, FRARI (*fot. Alinari*).

maggiore, di cui eseguì una sola statua delle tre che l'adornano; quella ad evidenza non cinquecentesca, che s'aderge sul piliere di sinistra (*pag. 355*). È la Vergine a tutta figura che regge il suo Bimbo, più minuscolo di quello Corner, in atto di scoprirle il seno: talmente simile per struttura facciale a quelli descritti di Pietro da non esigere altre insistenze.

Questa feconda e ammirevole attività, alla cui piena gloria nuoceva e nuoce ancora di essersi svolta nel Veneto, non rimase senza meritata considerazione da parte di qualche illuminato toscano. Ecco infatti il fiorentino Palla Strozzi, uomo di largo spirito nella felicità e nell'esilio, rivolgersi a lui per la tomba del padre Onofri, morto il 3 aprile 1418, da elevarsi in Santa Trinita di Firenze: quella per cui gli veniva corrisposto, fin dal 4 agosto un acconto di 6 fiorini d'oro.

La tomba di Onofri Strozzi, parsa al Reymond un prodigio troppo precoce, diviene per noi che conosciamo per tante prove le possibilità geniali del Lamberti, una cosa tutt'altro che impressionante; anche se si debba ritenere derivata da lui la tomba di Cosimo De Medici, che Donatello eseguì dopo il 1429. È una cassa protetta da una arcosolio, sostenuta da cinque mensole; cassa e arco decorati da genietti, sorreggenti lo stemma nei due lati della tomba, arrampicati lungo un festone nella fascia dell'arco (*pagina 337*).

Unica cosa, a primo aspetto strana, sarà notare come tutto risponda in quest'opera alle tendenze della rinascenza, tanto nelle sculture quanto nelle sagome e negli elementi decorativi, senza concessioni per il gotico. Rigidità che a Venezia sarebbe stata coccintaggine.

Un altro lavoro il Vasari ricorda come opera del Lamberti, pur non distinguendo tra Niccolò e il figlio: la bella Annunciazione che sovrasta il tabernacolo con il San Matteo del Ghiberti a Orsanmichele. Naturalmente il dubbio non esiste più per noi, che non possiamo esitare nell'assegnarla a Pietro, tanto l'angelo dalla faccia piena ricorda gli efebi dei doccioni, e, come vedremo, il Salomone del celebre Giudizio di Palazzo Ducale; quindi Nanni di Banco e Michelozzo (*pagg. 358, 359*).

Sono gli unici lavori che testimonino questa breve dimora fiorentina, certo finita innanzi al 1423, data che leggeremo sotto a una sua importante opera veneziana, nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo. Breve ma non vana per il maestro, che potè attingere nuove esperienze dagli esempi della patria luminosa e farvi e riprendervi conoscenze, utili poi nelle collaborazioni richieste dagl'importanti lavori che la Serenissima doveva affidargli.

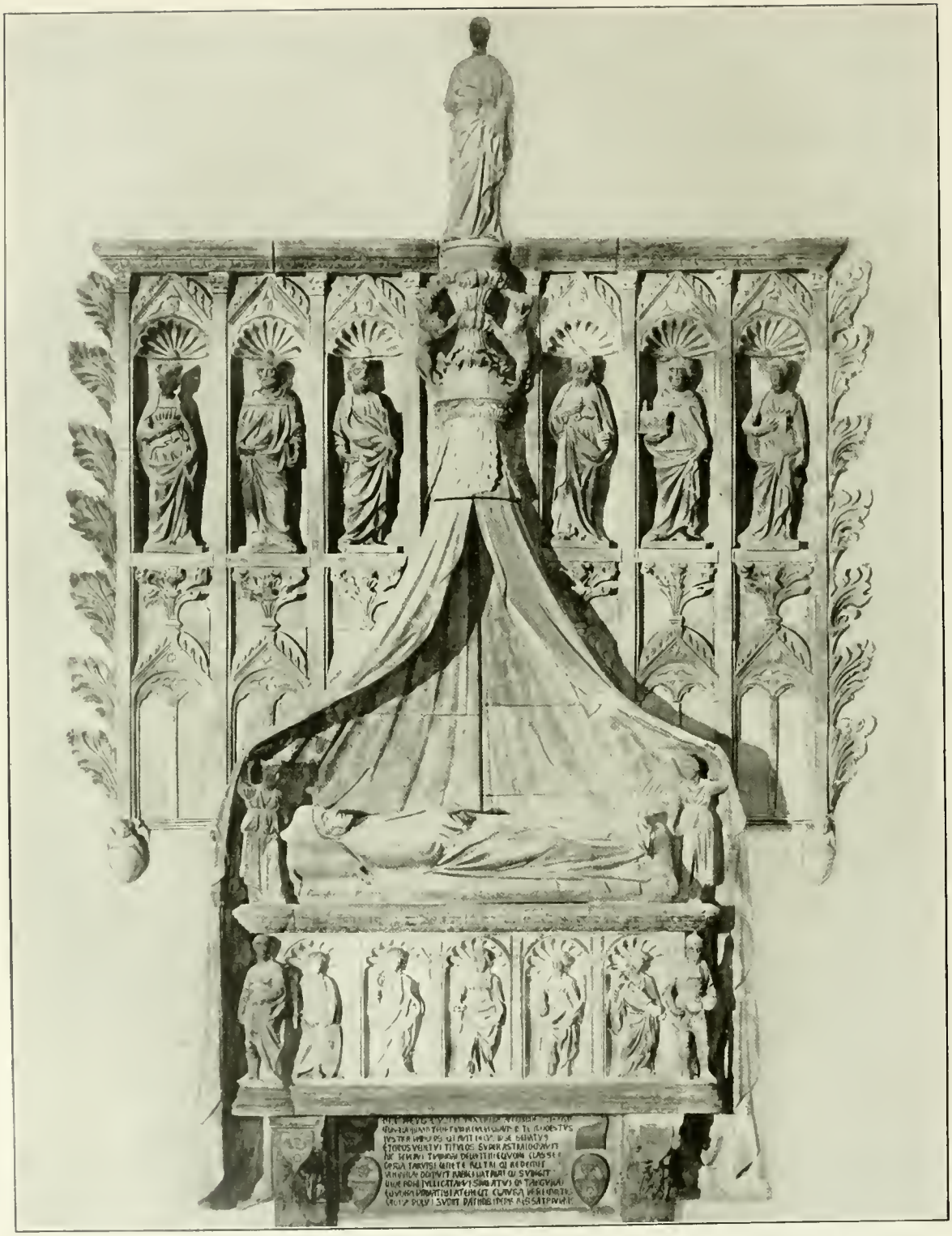
A Venezia intanto la stella di Niccolò tramontava, offuscata dall'arte del figlio. L'attività veneziana del vecchio Lamberti pare probabile dovesse chiudersi con il progetto per l'ala estrema di Palazzo Ducale, quella per cui era stato invocato invano da Firenze sino dal 1403.

Ma l'esecuzione del piano, dovuta all'impulso generoso del doge Tomaso Mocenigo, che lo riprese in una famosa Parte del 27 settembre 1422, insofferente d'indugi, non fu l'opera di Niccolò, che nel 1424, all'inizio dei lavori, vediamo allontanarsi da Venezia, dove pare non tornasse mai più. Era

PIETRO LAMBERTI: TOMBA DI ONOFRI STROZZI. FIRENZE, SANTA TRINITA (*fot. Brogi*).

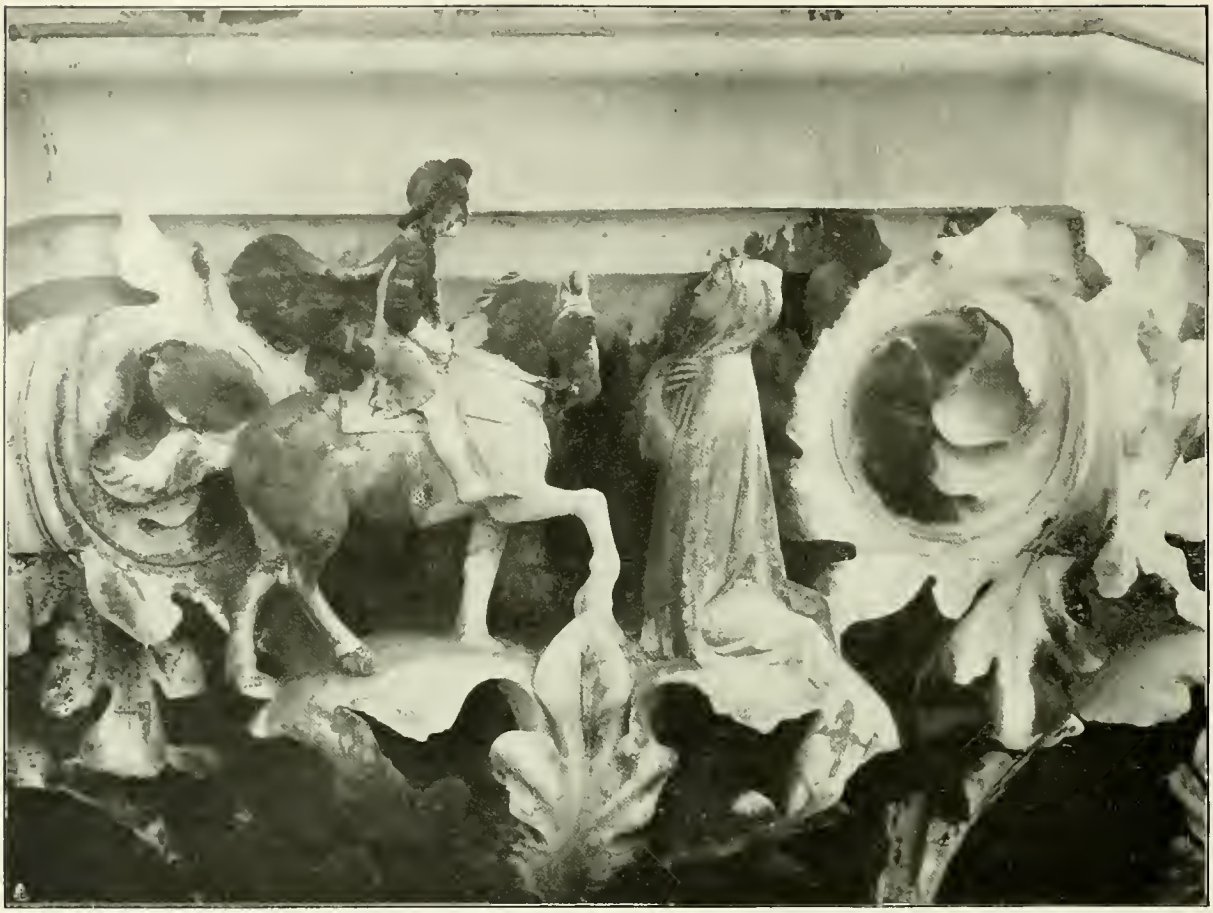
PIETRO LAMBERTI: L'ANNUNCIAZIONE. FIRENZE, ORSANMICHELE (*fot. R. Soprintendenza*).

PIETRO LAMBERTI: L'ANNUNCIAZIONE. FIRENZE, ORSANMICHELE (*fot. R. Soprintendenza*).



PIETRO LAMBERTI E GIOV. DI MARTINO DA FIESOLE: TOMBA DEL DOGE TOMASO MOCENIGO. VENEZIA, SANTI GIOVANNI E PAOLO (*fot. Einaudi*).

PIETRO LAMBERTI: IL GIUDIZIO DI SALOMONE. - PIETRO LAMBERTI E SOCIO: CAPITELLO DELLA GIUSTIZIA. VENEZIA, PALAZZO DUCALE (*fot. Anderson*).



PIETRO DI NICCOLO' E GIOV. DI MARTINO DA FIESOLE: CAPITELLO DELLA GIUSTIZIA, TRAIANO E LA VEDOVA. VENEZIA, PALAZZO DUCALE (*fot. Alinari*).

naturale lo sostituisse il figlio Pietro, che sino dal 1423 è riconosciuto scultore ufficiale con l'esecuzione del monumento al doge allora defunto: quel Tomaso Mocenigo stesso che aveva voluto il grandioso compimento del Palazzo Ducale.

La sua tomba si ammira ancor oggi in San Giovanni e Paolo, a mezzo della parete sinistra, ed è al solito molto istruttiva per il sapiente connubio degli elementi gotici tradizionali con quelli della rinascenza e per la scritta che ricorda oltre al nostro Pietro Lamberti un primo collaboratore che egli certo doveva aver condotto con sé di Toscana: Giovanni di Martino da Fiesole (*pag. 360*).

Il Lamberti che a Firenze aveva offerto con il monumento dello Strozzi un esempio memorando, tale da essere ripreso dallo stesso Donatello, fa invece il contrario con questo sepolcro, in cui domina il motivo di quello per il papa Giovanni XXIII del Battistero di Firenze. Un padiglione tenuto aperto da angeli protegge il letto funerario del defunto, il quale a sua volta si appoggia sopra un'arca che ha nel fronte, precisamente come nell'esemplare fiorentino, le Virtù cardinali, oltre alla Fede, disposte en-

PIETRO LAMBERTI E AIUTI: CAPITELLO DELLA VIRTU'. VENEZIA, PALAZZO DUCALE.

tro nicchie con vôlta a conchiglia, e agli angoli due guerrieri. Sul cimiero sorretto da leoncini si aderge San Marco, il glorioso protettore della Repubblica. Questi elementi toscani si innestano bellamente con quelli tradizionali delle mensole a sostegno dell'arca, e nell'aggiunta ai fianchi del sepolcro di una specie di altarolo gotico, a finestrelle decorative, nel primo piano, e a nicchie nel secondo, adorne da sei statue di Santi protettori del defunto. Tutta l'esecuzione però, un po' aspra e sciatta, pare ragionevole riferire all'oscuro collaboratore di maestro Pietro piuttosto che al maestro stesso.

È con l'aiuto di questo socio che il Lamberti si accinse, dopo il 1424, ai lavori del Palazzo Ducale: lavori che presumibilmente dovevano esser condotti a termine innanzi al 1438, anno in cui si dà inizio alla Porta della Carta. Essi riguardano per lo più i capitelli fastosi della doppia loggia, fino al decimo, partendo dalla colonna angolare della Giustizia; limite segnato nella costruzione da un'arcata e che vale naturalmente anche per i capitelli superiori più piccoli e di numero doppio a quelli abbasso. Alcuni puramente decorativi, con cesti di frutta e uccelli, altri molto inferiori all'opera dei

Lamberti e certo dovuti allo scalpello di qualche marmoraro locale o lombardo, come quel « maistro Andrea da Milano », citato dal Paoletti, che vi lavorava il 22 gennaio 1426; ma i più di bellissima invenzione, tanto in alto quanto in basso, con i simboli dei Vizi e delle Virtù, con fanciulli scherzanti, con i busti dei Patriarchi o con quelli dei Santi più venerati dalla Repubblica (*pag. 365*).

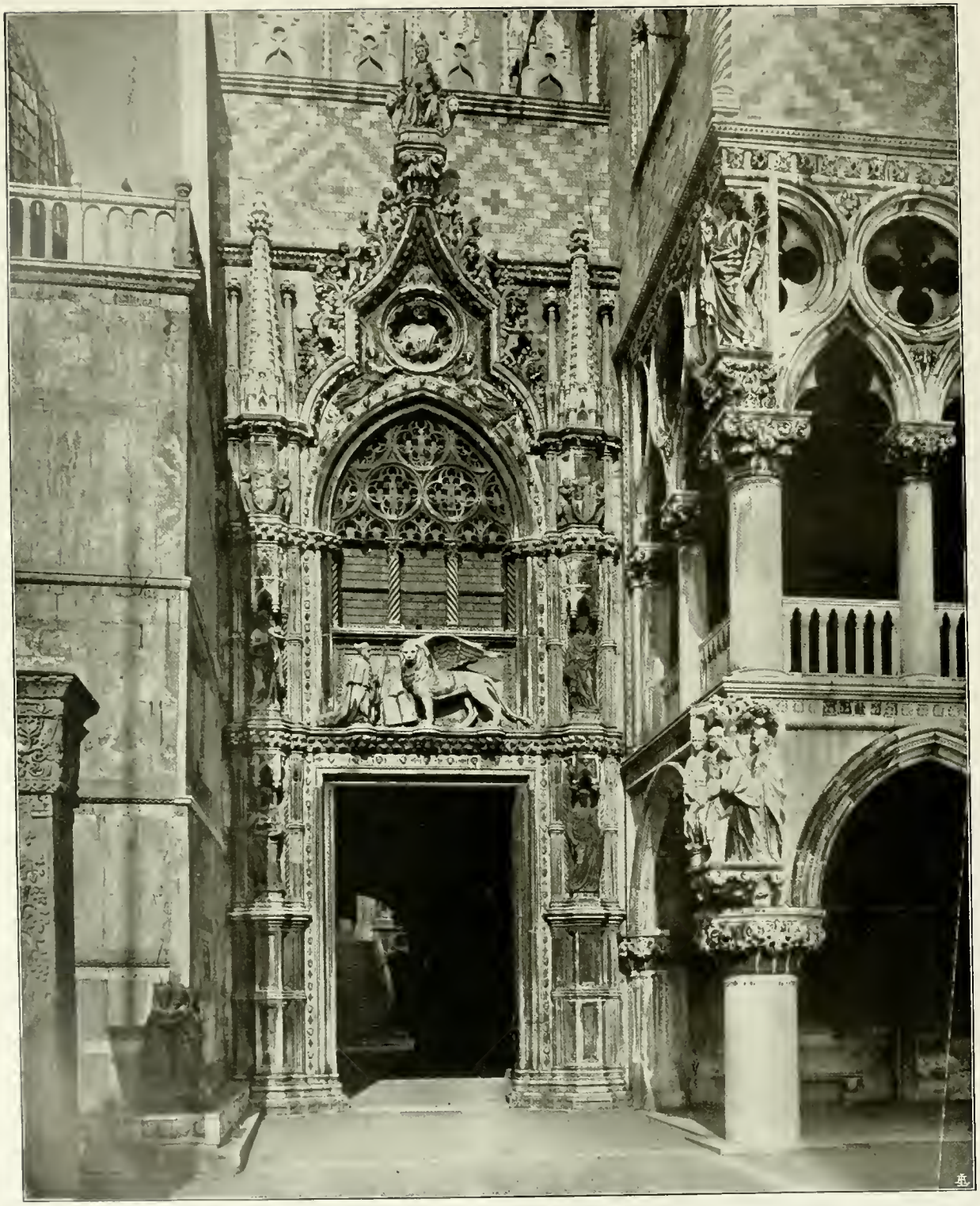
L'opera dei maestri fiorentini culmina nell'angolo di tramontana, in modo particolare riserbato, come tutti gli altri canti, alla scultura. E vi culmina senza deviare dagli obblighi di simmetria e di armonia voluti dalla mole gotico-bizantina, nell'angelo in alto, nel gruppo mediano e nel grande capitello ottagonale dedicato alla Giustizia (*pag. 366*), che recava nel collare la scritta rilevata nel 1888 e ancora oggi in parte visibile: DVO SOTH FLORENTINI INCISE. La quale, dopo quanto abbiamo detto, non potrebbe essere più chiara al riguardo di Pietro di Niccolò e di Giovanni di Martino da Fiesole e più probante, specie per il Lamberti, che nel lavoro dovette avere la parte preminente, come vuole la logica e indica la precedenza della scritta nel monumento Mocenigo, l'allogazione di quello al Fulgosio a Padova e quella di altri lavori veronesi e veneziani (*pag. 361*).

Ad onta di questa naturalezza gli studiosi (e non parlo delle vecchie interpretazioni), vollero sbizzarrirsi nell'inventare un intervento predominante di Nanni di Bartolo che confonde ancor oggi quanti hanno fatto attenzione a questo complesso meraviglioso di lavori e specialmente al gruppo rappresentante il Giudizio di Salomone. Ho detto inventare perché non vi è prova di sorta che possa giustificare l'intervento evidente, cioè non da semplice aiuto, di questo disugualissimo artista, il quale se anche abitava nel 1429 a Venezia, in parrocchia di San Lio, come ha testè provato il Lazzarini, ebbe nel Veneto, a Verona e a Padova, compiti provinciali e secondari. Deriva da questo peccato tutta una serie di altri errori, primo fra tutti quello di togliere a maestro Pietro l'Annunciazione di Orsanmichele testimoniata dal Vasari, per l'evidente connessione con il Giudizio di Salomone, quasi che non restassero le sculture di San Marco e dei Frari. Un gruppo esiguo ma autorevole rimase però fedele all'attribuzione storica, con a capo il Gamba e il de Fabriczy, e considerò il Giudizio come il massimo dell'arte del nostro Lamberti; di lui solo, certo riserbatosi come artista preminente questo compito di battaglia e di vittoria. E noi siamo con questa schiera.

Mentre infatti nel grandioso capitello della Giustizia, come del resto negli altri capitelli, l'esecuzione è quasi sempre ispida, sommaria e grossolana, anche là dove le invenzioni e gli aggruppamenti appaiono più felici (*pagg. 361, 362*), il che par ragionevole attribuire al collaboratore o ai collaboratori, nelle pur similari formelle del fascione, attorno alla grande finestra di San Marco, idea ed esecuzione rimanevano alla stessa altezza; certo perché vi lavorava, come lavorava in alcuni squisiti particolari della loggia superiore il maestro migliore.

Il quale si ammira pure solo, e in uno dei momenti più felici nel gruppo di Salo-

PIETRO LAMBERTI: PARTICOLARI DEI CAPITELLI DELLA LOGGIA. VENEZIA, PALAZZO DUCALE, DEPOSITORIO.



LA PORTA DELLA CARTA E L'ANGOLO DEL PALAZZO DUCALE, VENEZIA (*fot. Anderson*).

PIETRO LAMBERTI: LA TEMPERANZA, VENEZIA, PORTA DELLA CARTA (*fot. Alinari*).

PIETBO LAMBERTI: LA FORTEZZA, VENEZIA, PORTA DELLA CARTA (*fot. Alinari*).

GIOVANNI DI MARTINO DA FIESOLE (?): LA PRUDENZA. VENEZIA, PORTA DELLA CARTA (*fot. Alinari*).

mone, che pare esalti tutte le buone qualità del suo genio ferace. Nel solenne re vediamo la discendenza più volte notata da Nanni di Banco, nel guerriero che solleva il bimbetto l'energia di Donatello, nella madre pietosa e nell'empia l'umanità del Ghiberti, e i paragoni con l'Angelo di Orsanmichele, con i doccioni di San Marco, con il Bimbo della Vergine sulla porta dei Frari, e per le madri con le Madonne che abbiamo via via visto studiando l'opera di Pietro, si affacciano evidenti e necessari come gli anelli di una catena (*pag. 361*).

Il posto di scultore ufficiale divenne anche più chiaro quando fu separato dall'opera del costrurre, propria del protomaestro delle fabbriche, che, alla partenza del padre Niccolò non fu più riunita in una stessa persona, come vediamo per la Porta della Carta.

Con questa, iniziata il 10 novembre 1438 e finita intorno al 1442, la parte di architetto passa a una famiglia di artisti locali, che la Serenissima era lieta di poter favorire. Famiglia che ebbe grande importanza per Venezia: quella dei Bon. Documenti precisi spiegano il compito assunto da Giovanni e dal figlio Bartolomeo, nella costruzione di questa porta famosa, in cui l'arte gotica veneziana sfoggia tutta la sua raffinatezza e tutta la sua illogicità (*pag. 366*). È da questi impegni, in cui vediamo determinato tutto ciò che doveva essere eseguito dai due maestri, che si ricava non essere spettato a loro l'esecuzione delle quattro grandi statue che la decorano; le uniche che abbiano intenzione non soltanto decorativa: la Temperanza, la Giustizia, la Prudenza e la Carità.

Il silenzio, che è inspiegabile per i tradizionalisti, i quali sono poi tutti quelli che se ne sono occupati, è invece logico quando si

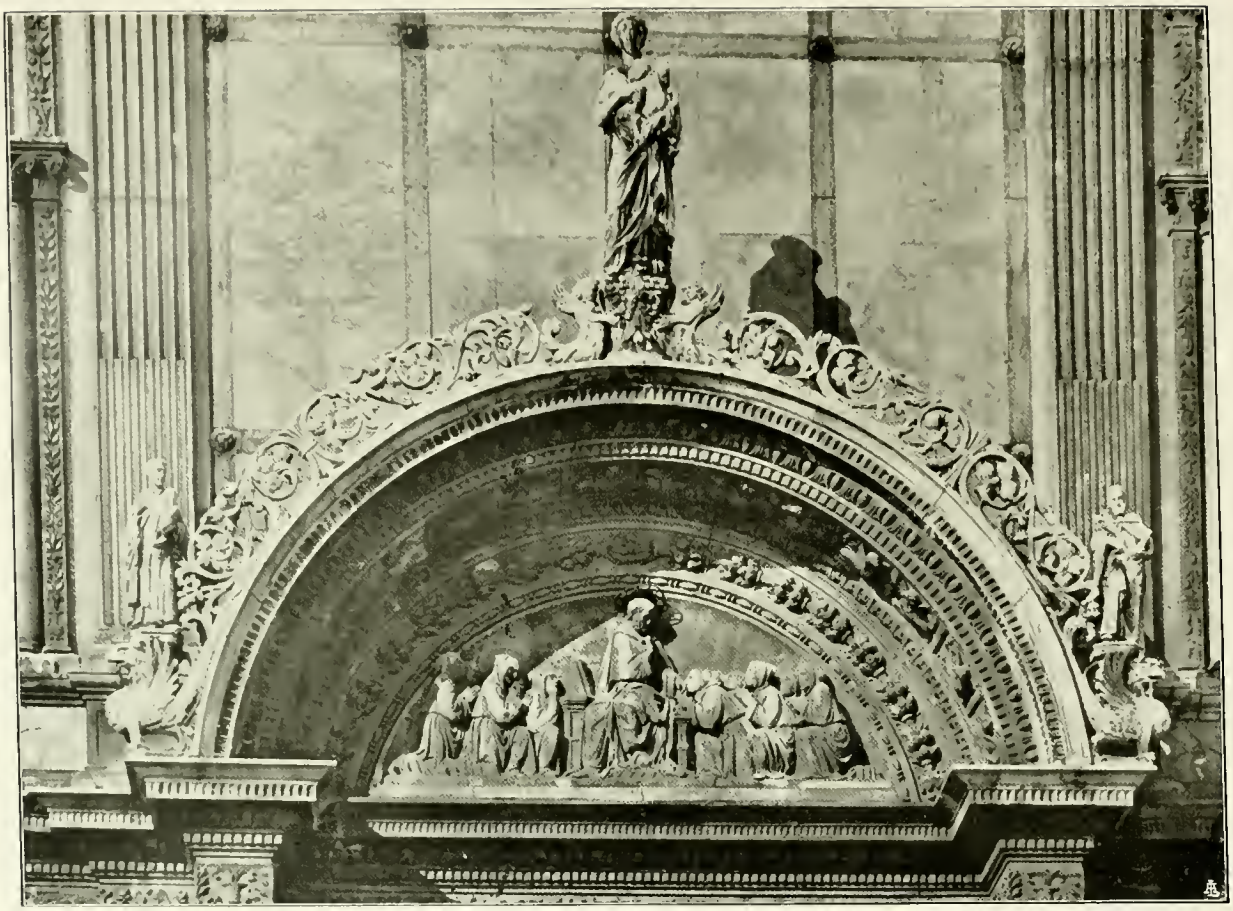
pensi che l'esecuzione delle bellissime statue non poteva trovar accenni nei documenti che riguardano gli architetti imprenditori, non lo scultore ufficiale, cioè il Lamberti, il quale con quelle opere compiva degnamente il ciclo delle decorazioni del Palazzo Ducale.

Come non sentire la connessione delle due figure più importanti, poste nelle nicchie del primo piano, con quelle del Giudizio di Salomone? La elegante Fortezza (*pag. 367*) che pare la compagna femminile del San Giorgio di Donatello per Orsanmichele, e la ancora più ammirevole Temperanza, che ricorda nell'espressione e nell'acconciatura della testa nobilissima il busto detto di Santa Cecilia, attribuito a Donatello del Victoria a. Albert Museum? (*pag. 367*). Con le solite mani flessuose e lunghette versa da un orciolo entro una coppa, entrambi baccellati e strigilati come la più graziosa oreficeria della rinascenza, il parco liquore; ed è sì nobile l'atto della figura armoniosa che, se essa fosse in una nicchia di un edificio fiorentino, anziché in fianco della porta più veneziana di Venezia, niuno avrebbe mai dubitato di porla fra quelle di cui la Toscana massimamente si vanta.

Pensare possa averla fatta non dico Giovanni ma Bartolomeo Bon, è tale eresia che soltanto la fatalità di certe tradizioni e la fede cieca nei documenti portata oltre alla loro stessa chiara lettera può spiegare, non giustificare.

Nella mutilata Prudenza e nella corrosa Carità noi troviamo lo stesso stile, ma in modulo meno alto, e con difetti di proporzioni e di struttura, ad esempio nell'avambraccio un po' corto e nella mano male articolata, che ci riconducono al collaboratore di Pietro, Giovanni di Martino da Fiesole;

GIOVANNI DI MARTINO DA FIESOLE (?): LA CARITÀ. VENEZIA, PORTA DELLA CARTA. (*fot. Alinari*).



PIETRO LAMBERTI: LUNETTA E STATUA DELLA CARITÀ, VENEZIA, PORTA DELLA SCUOLA DI SAN MARCO (*fot. Anderson*).

non certo al Rosso che nel 1435, come vedremo, era già lontano dal Veneto (*pagine 368-369*).

Lo stesso silenzio del preciso documento ci permette di restituire al secondo Lamberti un'altra opera insigne, al solito ritenuta di Bartolomeo Bon. La lunetta e la figura della Carità nel portale della Scuola grande di San Marco, oggi Ospedale Civile, unici avanzi dell'antico ordinato nel 1437, tre anni dopo i due scomparsi camini scolpiti in marmo per la Ca' d'Oro per sessanta ducati l'uno. Opere che sono oggi un po' adduggiate dalle troppo rigogliose decorazioni lombardesche, ma che non so nemmeno quanto saranno state in armonia con la vecchia porta, se concepita secondo il fare tradizionale di quella della chiesa della Carità.

Nella esemplare lunetta, che ci fa subito correre con il pensiero all'arte migliore di Luca Della Robbia, è rappresentato l'Evangelista in cattedra, con il libro appoggiato al leggìo in un fianco, da cui si volge per offrire la mano sinistra da baciare ai confratelli inginocchiati, mentre solleva la destra per benedirli. Uno di questi si protende a toccare con le labbra la sacra mano; e par che tutti attendano compunti il turno desiderato (*pag. 370*).

La fama del maestro insigne fu in breve tanta che anche le città della Terraferma se ne contesero le opere. Morto nel settembre 1427 a Padova il piacentino Raffaello Fulgosio, che era stato come professore di diritto lustro dell'università, la vedova si rivolse con atto del 5 marzo 1429, da poco scoperto dall'infaticabile Lazzarini, al Lamberti perché ne scolpisse per 425 ducati d'oro il monumento (*pag. 371*). Lo divisò pressapoco come quello del Mocenigo e di Giovanni XXIII, ma con la particolarità cara all'artista, di essere a doppia faccia: la principale ben chiarita dall'illustrazione; la secondaria simile, anche per le due figurette che vegliano il morto, ma avente al disotto dell'arca, invece del *breve* sostenuto dai due *spiritelli*, la Pietà entro nicchie quadrilobate.

L'allogazione non parla che di «magister Petrus de Florentia», ma il Lazzarini pensa all'intervento del solito Rosso Fiorentino, che nel febbraio 1429 appare a Padova (pur dicendosi abitatore di Venezia) nella stessa casa del Fulgosio, e quando il lavoro del mausoleo era forse già incominciato, l'11 giugno 1429, ancora accanto a maestro Pietro, come testimone.

Ma vi appare anche ben più di testimone, mallevadore, nel maggio 1429, maestro Antonio Fiorentino, lo scultore dei Serego, notato dal solo Biadego, senza supporre i legami col nostro Pietro e con il Rosso; maestro a cui potrebbe benissimo spettare, su disegno del Lamberti, la rude tomba di Sant'Anastasia, che ha tante relazioni con il monumento Fulgosio. Maestro Antonio da Firenze già nel 1433 è notato nei catastici di quella città, «conductus per magistrum Petrum de Florentia», la cui supremazia si fa sempre più vasta mentre sempre più grande diventa la difficoltà di sceverarne l'opera dall'intrico delle collaborazioni. I documenti ci assicurano della presenza di maestro Antonio a Padova, sino al giugno 1431, fin dopo cioè la fine del mausoleo Fulgosio, completo nella parte scolpita il 15 gennaio 1431, quando Giovanni d'Alemagna si obbligava a

PIETRO LAMBERTI E ANTONIO FIORENTINO: TOMBA FULGOSIO AL SANTO, PADOVA, (*fot. Alinari*).

PIETRO LAMBERTI: TOMBA DEL BEATO PACIFICO. VENEZIA, FRARI (*fot. Anderson*).

PIETRO LAMBERTI: MADONNA (TRONO IN PARTE MODERNO). VENEZIA, SAN LUCA (*fot. Fiorentini*).

dipingerlo e a dorarlo per cinquanta ducati.

Il monumento del Fulgosio, eseguito sul disegno presentato da maestro Pietro, è per questo chiaro intervento opera a lui imputabile appena nell'idea.

L'intrusione del Rosso Fiorentino, che tanto delle sue opere deve cedere ormai a maestro Antonio, nuoce anche là dove non si potrebbe sospettare il suo intervento troppo vantato. Dopo il Giudizio di Salomone, ecco che il Planiscig, seguendo il Paoletti, gli regala un lavoro che non è al Lamberti più di peso del monumento Fulgosio: intendo la tomba del Beato Pacifico ai Frari. Essa, per voce chiara della scritta, appartiene al 1437, a quando Giovanni di Bartolo era nelle Marche da almeno due anni; ed è opera eminente e caratteristica per la sua decorazione in terracotta, fatta apposta per rivelare attraverso la tecnica schietta e improvvisa le qualità più spontanee dell'artista (*pag. 372*).

Vi vediamo congiunta in unità ammirevole la tradizione veneta alla toscana. Si guardi innanzitutto al fregio a doppia fascia che guarnisce l'arco, il primo con busti di angioli sonanti, di ghibertesca gentilezza, simili a quelli che si vedono in alcuni capitelli del Palazzo Ducale; il secondo a foglie e cespi d'acanto alternati con busti di profeti e di santi. Non è altro che la ripresa d'un motivo capitale del coronamento di San Marco, in cui tanta parte aveva avuta Pietro Lamberti.

Basterebbe questo ricordo per illuminarci. Ma non meno esplicito è il gruppo del Battesimo, ove gli angioli di destra hanno chiari ricordi del Giudizio di Salomone. È questo poi, con il suo trattamento quasi estemporaneo, che ci spiega una sculturetta interessante, ma risarcita nel dorsale del trono, della chiesa di San Luca, rimasta finora ignorata (*pag. 373*). È una Madonna in trono, cara soltanto alla pietà dei credenti, in atto di porgere la poppa al suo vispo Bimbetto, mentre ai piedi due monachelle la venerano; un'opera che ha perso l'ausilio della policromia, che l'allietava, come allietava e compiva, secondo narra il Sanudo, il mausoleo del Beato Pacifico. In tutto l'insieme si tratta di quel tipo di Madonna che il Bode è venuto mettendo sotto il nome del Ghiberti, da cui sarà opportuno sceverare ormai la parte di maestro Pietro.

Nel frontale dell'arca, alternate con le figurazioni delle Virtù, la Speranza, la Carità che ricorda il solito Giudizio di Salomone, e la Fede dalla fronte soleata dall'infula come la Vergine di Orsanmichele e come una preziosa e quasi ignorata statuetta in marmo greco nella Sacristia del Duomo di Torcello (*pag. 375*), stanno, entro due formelle, la Resurrezione e la Discesa al Limbo di Cristo; eseguite con un senso del pittoresco, che mentre ci riconduce alla solita fonte ghibertiana ci ricorda lo spaesato Giuliano Fiorentino nel tornacoro della Cattedrale di Siviglia.

Ma non è spaesato del pari, solo per trovarsi entro le fioriture gotiche di Venezia, anche il nostro Pietro Lamberti, che vi spese quasi tutta la vita, fino a quest'ultimo 1437, se la sua nobile opera potè quasi passare inosservata, senza uno studio onesto e complessivo, da cui solo poteva sperar giustizia e riconoscimento? I grossolani Bon, più imprenditori che artisti, il cosidetto maestro della Cappella dei Mascoli, il poco noto Antonio Bregno si vestirono tutti con vantaggio dei suoi panni.

PIETRO LAMBERTI: MADONNA. DUOMO DI TORCELLO, SACRISTIA.

Così per non aver considerata la vitale influenza di Firenze nella sua necessità e nella sua interezza, si crearono idoli provinciali e poi creati si adorarono sino al ridicolo. E oggi per ficcar un poco gli occhi in fondo bisogna mortificarsi con questi miti e battagliar con questi idoli, mentre c'è intorno una sì alta luce. Luce che va finalmente riconosciuta a questi pionieri, meritevoli di doppio vanto: quello di aver saputo creare tanta bellezza anche lontani dal loro ambiente naturale e incitatore, e quello di averla generosamente distribuita come chiarimento a una gente che, uscendo per opera loro dalle brume gotiche, si avviava verso proprie, ardue e gloriose cime.

GIUSEPPE FIOCCO.

BIBBLIOGRAFIA. - Per le notizie generali cfr. art. I°, dedicato a Niccolò Lamberti. Ecco quelle speciali.

I. - *Nascita di Pietro Lamberti* cfr. DE FABRICZY, Archivio storico Italiano, 1902 p. 317.

II. - *Immatricolazione all'arte dei maestri di pietra e legname*. Ibidem. p. 324.

III. - *Testimonianza di Pietro Lamberti al testamento di Cristoforo da Campione*, 29 Ottobre 1416 in PAOLETTI. - *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1873. II pag. 117. Per gli angeli di Santo Stefano, cfr. FIOCCO. - *L'arte di A. Mantegna*, Bologna, 1926, cap. I.

IV. - *Tomba di Onofri Strozzi*: FABRICZY, cit. pag. 321; REYMOND: l'Arte, gennaio-aprile 1903, pp. 7-14; POGGI: *La Cappella e la Tomba di Onofri Strozzi nella chiesa di Santa Trinita*, Firenze, Barbera, 1903.

V. - *Annunciazione per Orsanmichele*: VASARI, II, pag. 138; GAMBA in FABRICZY, cit. p. 322.

VI. - *Tomba del doge Tommaso Mocenigo*, firmata: *Petrus magistri Nicholai de Florencia et Jovannes Martini de Fesulis inciserunt hoc opus* 1423.

VII. - *Palazzo Ducale*. Cfr. ZANOTTO, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, I, 1842; PAOLETTI, op. cit.; LORENZI: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia* (doc. dal 1253 al 1600), Venezia, 1868.

VIII. *Porta della Carta*, cfr. LORENZI, cit. pp. 68 e 70. Per «maestro Andrea da Milano» e la sua collaborazione nei lavori dei capitelli di Palazzo Ducale, cfr. PAOLETTI, in «Venezia», 1920, p. 101, n. 2.

IX. - *Porta Scuola Grande di San Marco*. Cfr. PAOLETTI, cit. p. 10, nota seconda.

X. - *Monumento Fulgosio a Padova*. Cfr. LAZZARINI: *Il Mausoleo di Raffaello Fulgosio nella Basilica del Santo*, Arch. Veneto-Tidentino, Vol. IV, 1923.

XI. - *Monumento al Beato Pacifico*. Cfr. SANUDO in PAOLETTI, cit., e PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, 1921, p. 18 e segg.

XIII. - *Lavori della Ca' d'Oro*: PAOLETTI, in «Venezia», cit., p. 124.

XIII. - Nulla sappiamo di Giovanni di Martino da Fiesole oltre l'iscrizione del monumento Mocenigo. Per Giovanni di Bartolo, detto il Rosso Fiorentino, cfr. oltre le opere del VENTURI, del PAOLETTI e del PLANISCIG, via via citati, VASARI-MILANESI II, 404 (in nota); FABRICZY in Repertorium für Kunstwissenschaft, 1905; SEMPER, Donatello, seine Zeit und Schule, Vienna 1875 spec. pp. 302-305. Per il monumento Serego cfr. CIPOLLA, Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia in Verona, Arte 1923; per questa e per il monumento Brenzoni vedi BIADEGO, «Pisanus Pictor», in Atti del R. Istituto Veneto di S. L. ed A. 1912-13, nota sesta; per altre attribuzioni cfr. TOESCA, Ricordi di un viaggio in Italia, Arte 1903.

XIV. - *Maestro Antonio da Firenze*. — Il solo BIADEGO lo individua come scultore dei Serego (Pisanus Pictor, nota sesta cit. pp. 1322 e segg). Per gli estimi veronesi cfr. MAZZI, *Gli estimi etc. dei lapicidi veronesi del sec. XV*, Madonna, Verona, VI, 1912, p. 225. Per il legame con il ROSSO cfr. BIADEGO, cit. p. 1324 e LAZZARINI cit. p. 151. Per i legami col LAMBERTI, stranamente sfuggiti a tutti, cfr. LAZZARINI cit. pagg. 155 e 156, e BIADEGO cit. p. 1323.

EDVARD MUNCH.

Quando gli umanisti italiani del Quattrocento innalzarono la loro costruzione storica sul concetto che la decadenza della coltura antica fosse dovuta alla penetrazione dei popoli barbarici, e la sua rinascita ai dotti ed agli artisti italiani, pur senza una sufficiente conoscenza dei particolari storici e con una semplificazione prammatica, formularono anche un pensiero fino ad oggi restato decisivo. Non si può far loro un serio appunto perciò se il primo passo del rinnovamento della coltura ha preso per essi il carattere d'una catastrofe culturale, e se hanno ristretto molto semplicemente nel contrasto italo-germanico una certa ostilità, germi della quale presumevano penetrati nel mondo antico, in antitesi con l'antica placida concezione spirituale. Essi hanno colpito con esattezza il punto centrale del contrasto, di cui la coltura europea vive da quasi duemila anni. L'Europa è stata costruita da eredità latina e rinnovamento germanico, al che il Cristianesimo orientale si associò nel grado e nella forma appropriati all'uno e all'altro elemento. Questi però non costituivano due termini contrastanti drammaticamente, ma piuttosto sempre e dappertutto si compenetravano, lottavano, si determinavano a vicenda. Questo collegamento non è soltanto un fatto dovuto al sangue, ma piuttosto allo spirito, e sopra una base etnografica si fondono elementi di variazioni senza numero, cosicché si manifestano nella mobile esistenza dello spirito altri collegamenti ancora. Nella coltura pura, non influenzata da considerazioni d'indole pratica, né l'elemento latino, né il germanico ha una preponderanza, ma il tempo e la razza fissano il prevalere dell'uno o dell'altro termine, il quale talora si presenta isolato, e perciò nega più apertamente il termine antitetico.

Che l'Italia sia la terra della latinità lo ha già riconosciuto ogni ricostruzione storica dell'umanesimo; il prevalere e il decadere del suo spirito segnano nel modo più evidente il ritmo dello svolgimento culturale europeo. Perciò l'Italia, fra le sue sorelle romanze, ha sentito, in ogni tempo al massimo grado il contrasto coll'elemento nordico, e lo ha per regola allontanato da sé nel modo più deciso; il suo istinto si colloca anche oggi nettamente contro di esso a scopo di difesa. Ma se anche la storia dell'Italia potè approfondire la conoscenza di se stessa dalla metà del secolo decimonono, riconoscendo di essere intimamente intonata alla sua origine latina, questo crescere della nazione ha, però, cambiato la sua posizione rispetto agli altri popoli, e rafforzato il sentimento della responsabilità verso di sé e verso gli altri. Di fronte agli altri grandi gruppi di stati europei sta da sola una grande Italia, e questo fatto si comprende più facilmente per i motivi suaccennati; poiché vi è un accordo che pure svolgendosi in giuste proporzioni ha le radici in un'opposta spiritualità.

Considerazioni di tal genere mi sostengono mentre cerco di far noto ad un pubblico italiano un artista odierno che incarna nel modo forse più puro un carattere opposto al suo: il pittore Edvard Munch, norvegese, la posizione del quale all'estremo limite del mondo europeo lo ha protetto da contaminazioni; cosicché esso rappresenta, anche soltanto dal punto di vista della razza, l'essenza nordica rimasta inalterata in modo caratteristico. Se l'abisso non è troppo grande, non si troverà per lo studioso d'origine latina, nutrito di spirito latino, un ponte di passaggio a questo biondo artista dagli occhi chiari, il cui spirito è pervaso della malinconia del suo cielo pallido, delle sue nevose notti invernali, dei suoi fiord silenziosi? Io credo che quella unità europea da cui non possiamo prescindere renda possibile un tale ponte; e inoltre, questo solitario abitante del Nord non ha forse ricevuto decisivi incitamenti a Parigi negli anni della sua formazione? E, viceversa, l'arte teatrale italiana non ha trovato nei drammi dei poeti scandinavi, imparentati spiritualmente con quell'artista, materia per infiammare il proprio genio? L'Italia latina e la pura arte nordica di Edvard Munch sono ambedue parti dell'Europa spirituale.

L'accenno al teatro dell'Ibsen e dello Strindberg non è stato fatto a caso; esso riguarda un lato importante dell'esistenza del Munch. Nel fiore della sua virilità, che cade intorno alla fine del secolo, egli vide astrattamente, come quelli, il mondo, in una accentuazione di spiritualità piena di tenebroso simbolismo e di problemi tormentosi: le cose più semplici appaiono avvolte dalle ombre di segreti inquietanti. Tutto ciò era nordico, ma (e qui incontriamo nuovamente la solidarietà europea) non era soltanto nordico, non era una manifestazione dovuta soltanto a caratteri etnici, ma pure condizionata dai tempi; una consonanza «fin de siècle», come di sera si allungano le ombre...

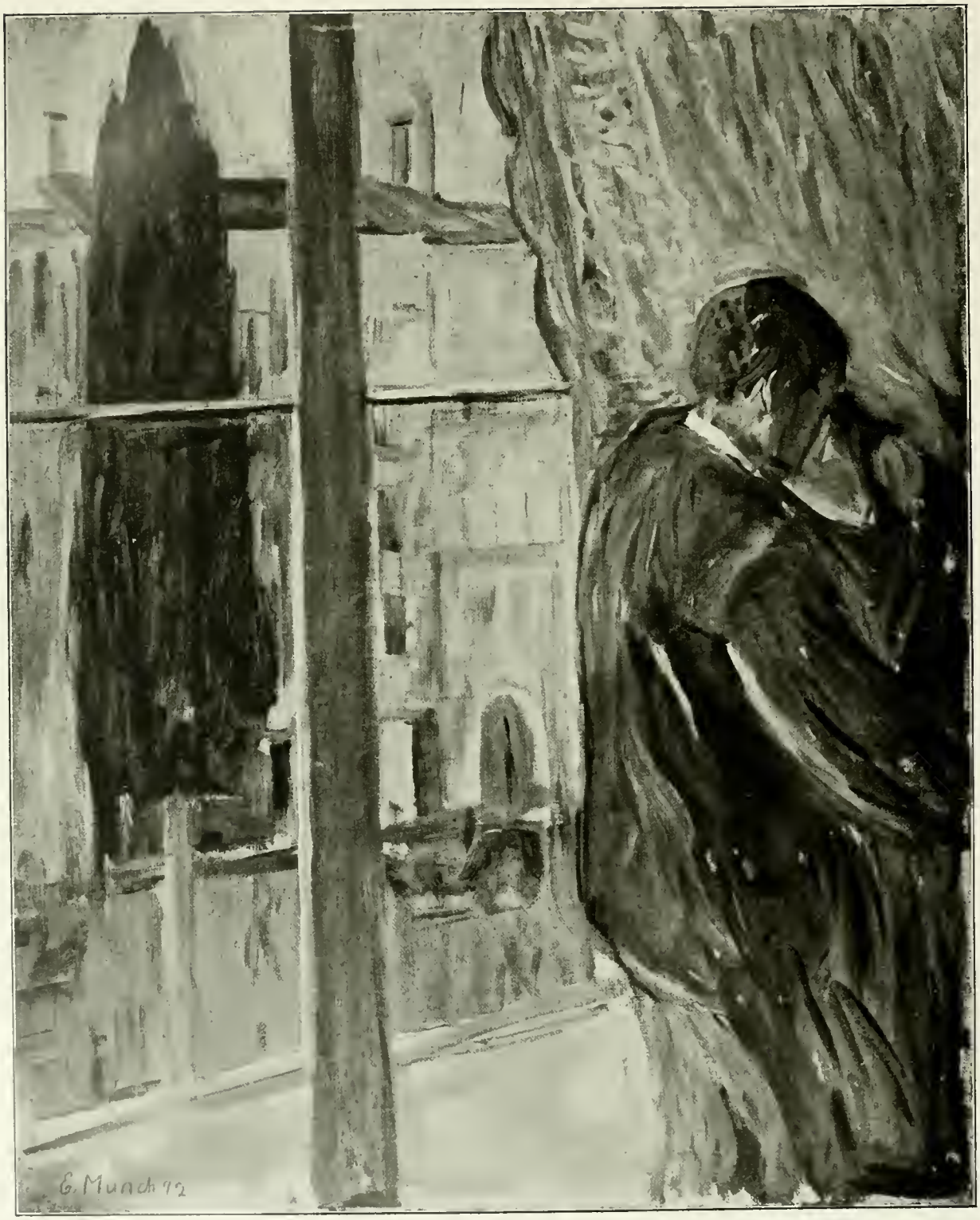
Huysmans e Maeterlinck, Przybyszewsky e il giovane d'Annunzio sono testimonianze dello stesso spirito, al quale Federico Nietzsche ha improntato la formula filosofica.

Un autoritratto del 1895 ci mostra come l'artista allora vedeva se stesso: la sua pallida figura si distacca da un bruno scuro; gli occhi largamente spalancati ci guardano fissamente, l'atteggiamento indica in parte la passività, in parte l'azione; persino l'inoffensiva sigaretta, il semplice requisito del gaudente *flaneur*, aggiunge nuvole di vapore pieno di mistero intorno all'aspetto da sonnambulo (*pag. 383*).

Il Munch aveva allora 32 anni. Egli è nato il 12 dicembre 1863 a Loiten nella provincia di Hedenmarken: dal 1882 fu istruito nel disegno ad Oslo, e infine presso Christian Krogh. Nel 1885 fu per la prima volta brevemente a Parigi; nel 1889 vi ritornò, con uno stipendio dello Stato, per tre anni.

È il tempo delle grandi impressioni, della intima commozione, dello sviluppo dello spirito internazionale; fino al 1909, eccettuati i mesi estivi ch'egli talvolta passava ad Aasgardstrand, in Norvegia, il Munch è quasi sempre vissuto all'estero, in Germania, in Italia, sulla Riviera, nel 1895-97 di nuovo a Parigi. Nel 1892 ebbe luogo la prima esposizione del Munch a Berlino; l'associazione

EDVARD MUNCH: L'ORA SERALE (1885).



EDVARD MUNCH: BACIO (1892).

EDVARD MUNCH: LA PUBERTÀ (1894).

EDVARD MUNCH: AL LETTO DI MORTE. (1895).

degli artisti l'aveva invitato, ma l'esposizione dovette essere chiusa prima del tempo, perché gli artisti più vecchi furono indispettiti al massimo grado dall'arte del Munch. Lo scandalo, dovuto a questa mancanza di ospitalità, fu così grande che gli artisti più giovani uscirono dalla vecchia associazione e si riunirono in seguito nella «Secessione berlinese». Perciò la prima comparsa del Munch già dette il segno d'una rivoluzione nella vita artistica tedesca.

Se osserviamo oggi quei quadri, che allora cagionarono odi e ribellioni, restiamo molto sorpresi. Le prime opere del Munch sono fini accordi di paesaggi o delicati studi di ritratti di comprensione semplice, di attitudine chiara, di colore foscо. I parenti ed i colleghi del giovane artista sono i suoi primi modelli; talvolta emerge una visione impressionistica; tutto sulla via d'un piano sviluppo naturalistico. Il grande quadro «Ora serale», che oggi appartiene al Museo Nazionale di Copenaghen, può valere come conclusione di questo primo periodo, in quanto che esso è stato dipinto immediatamente prima del trasferimento a Parigi (*pag. 379*). Al primo sguardo, si presenta come un soggetto assai banale: rappresenta una giovane coppia: la donna, una giovanissima ragazza di servizio, l'uo-

EDVARD MUNCH: AUTORITRATTO (1895).

EDVARD MUNCH: LE RAGAZZE SUL PONTE (1906).

mo un teppista, con la misera eleganza di un don Giovanni di sobborgo; a destra si apre con una delicata tinta di grigio e verde il malinconico crepuscolo primaverile. Si deve osservare nell'insieme e nei particolari l'avvenimento quotidiano: ciò che è episodio per l'uomo, per la donna è la più grande emozione. Ella guarda timorosa e perduta in un sogno davanti a sé, il corpo istintivamente raccolto nell'eterno atteggiamento della madre e della Venere. I germi simbolici che qui cadono quasi nella parte aneddotica del soggetto, si sono rafforzati a Parigi: il «Bacio» del 1892, — un uomo e una donna in appassionato abbraccio nascosti dietro la tenda, accanto a una larga vetriata — non è più un quadro di genere, una coppia individuale nella beatitudine dell'amore, ma è una parte d'umanità con la sua felicità e col suo dolore, diventa simbolo nell'immagine (*pag. 380*). Nello stesso tempo si è mutata completamente la manie-

EDVARD MUNCH. RITRATTO DI WALTER RATHENAU (1907).

EDVARD MUNCH: GELOSIA (1907).

ra d'espressione pittorica; le forme sono divenute più morbide, la luce piomba dentro piena e divora la loro precisione plastica. Questo sparire delle figure toglie molto del loro individuale sentimento di vita, le fa semplici portatrici di passioni e di emozioni, e questa conseguenza del ricordo, questa spiritualizzazione dev'essere stato ciò che ha inquietato e commosso tanto i contemporanei.

La figura della Ragazza nuda del 1894 ha suscitato tutt'una serie di discussioni letterarie; ciò che oggi ci pare innanzi tutto un atteggiamento femminile, allora era stato interpretato per la « Pubertà », titolo dato al dipinto (*pag. 381*). Il corpo adolescente, l'atteggiamento intimidito, lo sguardo perduto, non rappresentano altro che il mistero del destino della donna che doveva essere

EDVARD MUNCH: LA FANCIULLA AMMALATA (1907).

dipinto qui, e la cerchia dei letterati, nella quale il Munch trovò i suoi primi entusiasti sostenitori, ha grandemente apprezzato questo lato della sua arte: la capacità, cioè, di rappresentare il caso particolare senza un esteriore lavoro accessorio e senza idealizzazione, con un significato umano universale: arte simbolica analoga alla poesia simbolica di quegli anni. Esiste una concordanza fra esse anche nel fatto che la fantasia di questo nordico ricercava sopratutto i lati tenebrosi della vita; il suo temperamento spirituale rassomigliava all'atmosfera della sua patria, nelle cui nebbie si trasfigurano le forme naturali delle cose. Anche la «Danza» che il Munch dipinse in questo tempo (quadro del 1899-1900, ora nel Museo Nazionale di Oslo) non rappre-

EDVARD MUNCH: LA STORIA. PITTURA DECORATIVA ALL'UNIVERSITÀ DI OSLO (1912).

senta il delirio bacchico di esseri eccitati, ma piuttosto una danza macabra, in cui il ritmo degli spettri dimostra una profonda conoscenza del dolore. Il quadro appartiene ad una serie di più di venti opere eseguite dal 1893 al 1900, concepite dal Munch come ornamento per una grande sala. Quale significato spirasse questa decorazione rappresentante fatti umani lo rivelano i titoli di alcune di queste composizioni: Affanno, Camera mortuaria, Gelosia, Malinconia, il Grido, Al letto di morte, Morte della madre, Carro mortuario sulla piazza di Lipsia. Vengono aperte tutte le bolge di un viaggio nell'Inferno, le quali però non significano la punizione dei malvagi, ma il destino di tutti i mortali. Vivere significa soffrire, ma la malinconia dei temi viene ancora accresciuta dalla penosa nebulosità del modo in cui sono eseguiti; il caso singolo è sempre elevato a tipo e la forma viene sottomessa alla volontà dell'espressione. Il rapido scorcio del bianco letto di morte fa uno strappo nella superficie, un infossamento, nel quale bianco e nero dànno un ritmo della disperazione. Le sembianze umane, secondo la concezione dell'antica tragedia, vengono irrigidite in maschere non modellate, nel cui spettrale pallore ardono occhi piangenti la morte (*pag. 382*).

Questo genere di pittura a colori freddi, cui s'accompagna una produzione grafica molto notevole, si arricchisce sotto l'influenza della coltura parigina e del sole del mezzogiorno; verso il medesimo tempo Henri Matisse, in Francia, scopriva la forza espressiva delle superfici a toni caldi. Questa influenza ravviva la tavolozza del Munch, ma non la fa più serena. Al simbolismo che prende radici nell'oggettività, si unisce il simbolismo dei colori; la loro intensiva forza di luce, oppure la loro scomposizione in mille tinte spezzate porta un nuovo movimento in questi quadri del principio del nuovo secolo. Può servire come esempio un quadro del 1906: «Fanciulle sul ponte» ch'è, del resto, uno dei temi spesso trattati dal Munch (*pag. 384*). È difficile pensare

EDVARD MUNCH: CAVALLO GALOPPANTE (1910-12).

un soggetto più grazioso di questo, con giovani creature serene che si ristorano al fresco respiro dell'acqua. Le fanciulle del Munch sono vestite dei colori più variopinti, ma il loro «bouquet» non è gaio: fra l'acqua cupa sulla quale esse si curvano e il chiaro sentiero che, svolgendosi come un nastro, conduce all'infinito, esse si presentano come un'angosciosa domanda, come un'esigua espressione di vivacità fra il mistero della profondità e il mistero dell'ampiezza. La malinconia incombe sul mezzogiorno di questo quadro e rende silenziose e tristi le bianche case nei giardini chiusi.

L'artista vive in una tensione continua: mezzi di stordimento di vario genere devono aiutarlo a diventar padrone di questo stato d'angoscia. Egli dipinge verso questo periodo il suo autoritratto nel Restaurant (1906) come unico avventore venuto a bere in un freddo locale, nel cui sfondo i camerieri si annoiano. Egli non cerca qui solamente la gioia dell'indipendenza, ma una dimenticanza delle sue pene; siede diritto sulla sedia: i chiari occhi nordici non sono anneb-

EDVARD MUNCH: CAVALLI NELLA NEVE (1923).

biati, essi vedono anche qui gli spettri temuti. Nelle narrazioni dello Strindberg, vissuto a Parigi nello stesso ambiente della bohème scandinava, noi troviamo la risonanza letteraria di queste immagini; uomini la cui sensibilità morbosa fa della vita stessa un dolore, così che il normale e il quotidiano acquistano un'apparenza angosciosa. Il Munch dipinge nuovamente la Gelosia, come una dozzina d'anni prima; non più nello stile di una superficie bianca e nera contenente elementi ornamentali, ma piuttosto selvaggio e appassionato come un ossesso che voglia gettar fuori in un grido il suo demone (*pag. 386*). L'espressionismo tedesco, che trovò la sua forma propria intorno al 1910, ha ricevuto da qui i più forti impulsi.

L'eccessiva eccitazione psichica conduce infine anche alla rovina fisica. Nel 1908 il Munch cerca la guarigione in un sanatorio; più ancora gli giova fissare, l'anno seguente, la sua dimora nella patria norvegese. Fugge le grandi città rumorose e si ritira nel duro suolo dei contadini; vive come un romito, e invece degli snervanti eccitamenti del grande mondo affluiscono nel suo petto le risonanti forze della terra patria. Il « Cavallo galoppante » del 1910-12 può di nuovo chiamarsi un simbolo, ma un simbolo della vita e della forza: nel suo venire incontro precipitosamente sulla neve profonda, che attutisce tutti i toni alti, esso è un testimonio del nuovo vigore di vita, anzi di una vitalità che mai l'artista aveva prima posseduta e

EDVARD MUNCH: AUTORITRATTO (1919).

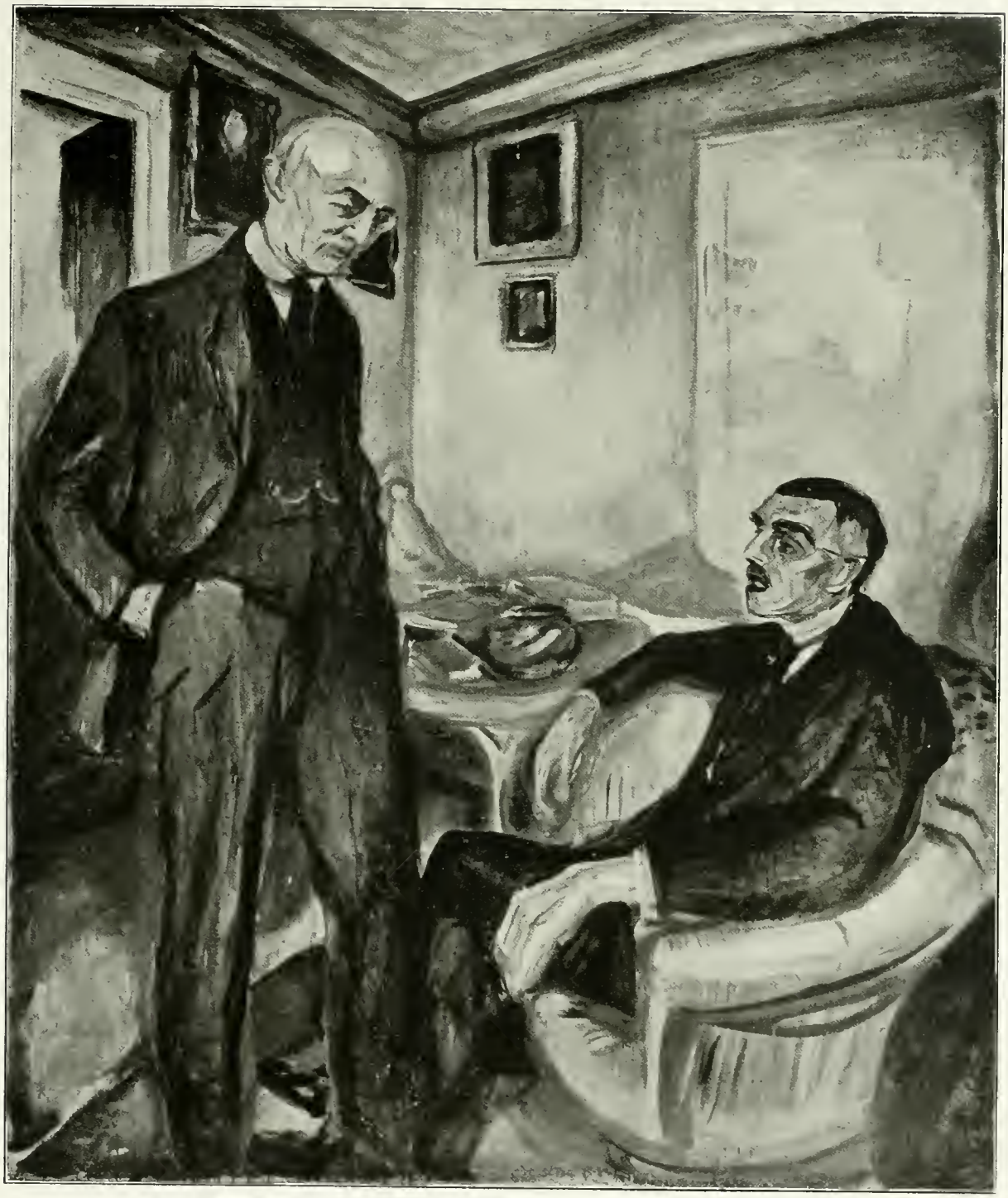
apprezzata (*pagina 389*).

Da giovane aveva portato in sé l'eredità di una stanca coltura pittorica invecchiata; nella maturità, scopre la sua originalità e comincia una produzione addirittura precipitosa. Vi è da principio una quantità di grandi quadri, in parte dipinti in Germania; essi stanno fra i più importanti documenti sull'umanità del nostro tempo, poiché non si limitano ad interpretare un aspetto psicologico, ma presentano l'uomo in tutta la pienezza del suo essere, col suo portamento caratteristico in una totalità senza riserva. Ne abbiamo un esempio nel ritratto di Walter Rathenau il quale, come industriale, pensatore e uomo di stato, fu una delle più notevoli figure della nuova Europa (*pag. 385*). Il modo nel quale il

EDVARD MUNCH: LA CASA ROSSA (1926).

Munch lo rappresenta, nella tesa energia dell'uomo d'azione e in pari tempo nell'accorta concezione della guida spirituale, ricorda l'impavida fierezza dei grandi condottieri del Quattrocento, — non per talune rassomiglianze esterne, ma per la ferma volontà del conquistatore espressa dall'azione creativa. Questa novità spirituale deve aver avuto qualche cosa di straordinariamente rallegrante. Le sue opere acquistano allora una festosità che lo rende capace dei più alti temi monumentali; dal 1910 al '15 il Munch dipinge gigantesche immagini da parete per l'Università di Oslo. L'essenza della rappresentazione della più alta umanità, il senso della storia e della scienza, la fiducia in un più chiaro avvenire egli le dimostra in semplicissime immagini di pensiero, nelle quali nulla più è ricercato sottilmente, o lontano, ma tutto è diventato semplicissimo e comprensibile per sé stesso, pieno di mistero, legato all'intimo senso della vita.

L'artista invecchiato guarda ora la vita non solo come una fosca apparenza, ma come un'essenza dai mutevoli colori; la sua visione rimasta finora superficiale, acquista alfine le tre dimensioni. In un nuovo quadro collo sfondo di una nevicata, dipinto nel 1923, i cavalli si staccano con un tranquillo moto progressivo dal fondo, mediante puri mezzi di colore (*pag. 390*); e anche



EDVARD MUNCH: IL DOTTOR DEDICHEN E JAPPE NILSSEN (1925-26).

dove non è rappresentato un movimento, per esempio in un puro paesaggio, l'impressione dell'intima vivezza è raggiunta mediante la vicenda di toni caldi e freddi.

Io vorrei paragonare la «Casa rossa» del 1926 colle case nelle «Fanciulle sul Ponte» (*pag. 392*). Anche il nuovo paesaggio è fantastico, ché non si limita a rappresentare sulla tela un frammento della realtà, ma non ha l'aspetto funebre di quella prima visione; crea il suo elemento fantastico dalla forza e dalla immediatezza dell'interpretazione. Anni di pienezza di vita separano il nuovo quadro «Il Risveglio» (1925) dalla Ragazza nuda del 1894. Allora l'artista aveva messo nel suo dipinto molti concetti letterari, associazioni che dovevano soccorrere per l'intero intendimento della sua pittura; ora egli non ha più bisogno di questi mezzi: dipinge il corpo umano in piena naturalezza, ma una potente forza suggestiva ne emana, paragonata alla cui dinamica la vecchia maniera appare debole, artisticamente ricercata, pressoché falsa.

Il Munch ha raggiunto la libertà e la calma che a vari artisti, come un compenso, vien dato dall'età. Avvicinandosi ai 65 anni, robusto e senza costrizioni esteriori, incontestatamente riconosciuto come il primo artista della sua nazione e come una delle più vigorose potenze dell'odierna arte europea, egli vive ora la sua piena maturità. Le cose che lo angustiavano e lo portavano alla disperazione, hanno perduto il potere sopra di lui. Egli ora domina, purificato d'una vita di lotta. Qualcosa della misteriosa magìa che dà forza incrollabile alle opere del canuto Michelangelo domina pure le opere della vecchiaia del Munch. Anch'egli appartiene ai profeti, i quali ancor prima di partirsi di quaggiù salgono sulle più alte vette, donde il loro sguardo spazia nell'avvenire; e gli umili mortali solo con una intuizione congiunta a profondo rispetto possono seguirli su quelle altezze.

HANS TIETZE.

COMMENTI.

SUGL'INGRESSI AI MUSEI e l'aumento esorbitante e illogico del loro costo cominciano a parlare francamente anche i fogli quotidiani. Dal 17 luglio l'ingresso al Palazzo Ducale, agli Uffizi, al Museo di Napoli, costa lire 12; a Pompei e a Ercolano, 25; al Foro e al Palatino, 18; alla Galleria di Brera e a quella di Venezia, otto; e via dicendo. La conclusione è che tra agosto e settembre sono entrati agli Uffizi ottomila, al Palazzo Ducale, 25 mila visitatori di meno dell'anno scorso. I ministeri dell'Istruzione e delle Finanze si difendono distribuendo tessere gratuite a ufficiali, impiegati, scuole, ecc. Il rimedio è dubbio, perché quando usciremo da questo periodo di economie giustamente severe e il prezzo dei biglietti d'ingresso tornerà a essere normale, sarà ben difficile abolire questi doni profusi; e ingenuo, perché il conto da fare sarebbe un altro: quanti visitatori paganti e quali introiti avremmo con un prezzo logico e tollerabile, in confronto dei sempre più scarsi visitatori che abbiamo con queste tasse proibitive? E nel conto bisognerebbe anche computare il deliberato danno che si fa alla cultura degli italiani, e al buon nome della nostra civiltà davanti agli stranieri i quali sono purtroppo la grande maggioranza dei frequentatori di musei, gallerie, scavi e monumenti nostri, e sanno che nei musei inglesi l'ingresso è gratuito cinque giorni della settimana e negli altri costa lire nostre 2.25; che nei musei di Parigi nei giorni a pagamento si paga lire italiane 1.40; che perfino a Vienna l'ingresso al Museo di Stato costa lire nostre 2.50. Solo da noi la cultura è considerata un lusso, onorevole Fedele. Si potrebbe sapere quale è in questa faccenda l'opinione personale del Ministro della Pubblica (dico Pubblica) Istruzione che per giunta è anche professore di storia? Il suo nome resterà purtroppo legato per sempre a questo assalto del fisco e della burocrazia alla cultura italiana. Per suo ordine, ad esempio, nelle Gallerie di Firenze, la domenica, il solo giorno cioè in cui pur con un orario ridotto i musei sono liberamente aperti, è vietato vendere alla porta i cataloghi di quei musei.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

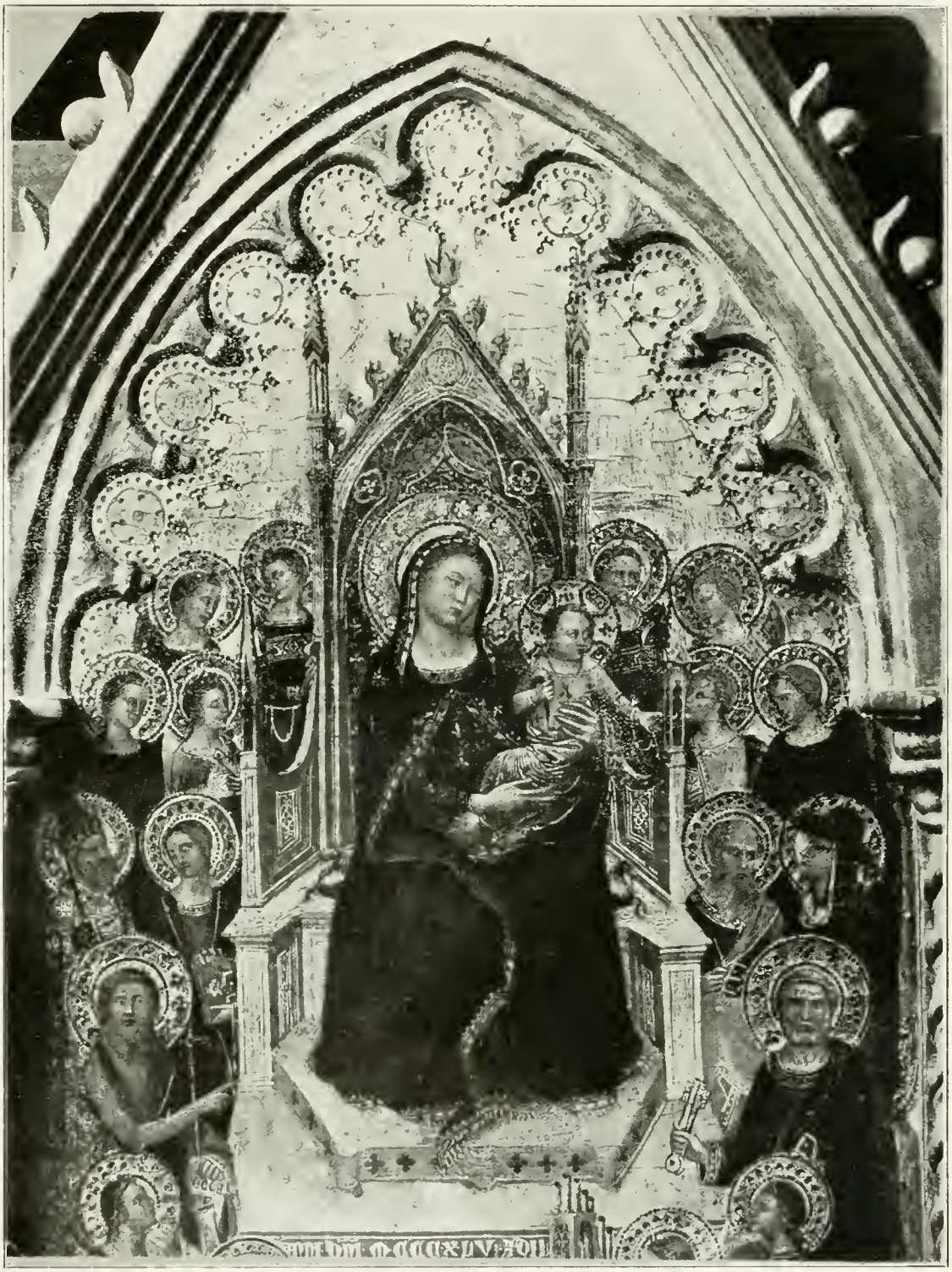
Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

IL PROBLEMA MASO-GIOTTINO.

Da una recente visita al Museo di Budapest, ho avuto improvvisamente l'impulso di ritornare sopra un problema, che mi preoccupa da venti anni. Tre ragioni mi spingono a riprenderlo: progredire nel cammino già fatto, correggere qualche opinione inesatta e pubblicare infine alcuni quadri sconosciuti fino ad oggi. Per trattare a fondo la quistione, sarebbe necessario avere una preparazione più accurata di quella che io ho potuto raggiungere in alcuni viaggi recenti e si potrebbe senza dubbio formare con più opere di quelle che citeremo. Ma il carattere degli artisti risalterebbe più evidente? Posare le pietre angolari che determinano gli aspetti fondamentali di questa costruzione è il lavoro che mi ha interessato prima di tutto. Il quadro che mi è apparso con sì particolare significazione è stato presentato qualche anno fa da un antiquario americano al Museo di Budapest, con l'attribuzione tradizionale a Jacopo da Casentino, che, per quanto io sappia, è stata universalmente accettata (*pagine 396-97*). Conoscendo oggi assai bene Jacopo da Casentino, in grazia del bell'articolo di R. Offner nel *Bollettino d'Arte* del 1924, noi vediamo subito che si tratta dell'opera di un artista considerevolmente più fine e più originale del semplice Jacopo, che non contribuì affatto all'evoluzione della pittura fiorentina. Una affinità più apparente, e che avrebbe potuto motivare un'altra attribuzione, è quella di questo quadro con alcune opere di Bernardo Daddi. È sufficiente una seconda occhiata per farci comprendere che non si tratta di un'opera autentica di quel Maestro, sebbene la composizione di Budapest sia veramente dello stesso genere di quelle dei diversi piccoli altari domestici di Bernardo Daddi. La Madonna è seduta su un trono rialzato da due grandi scalini, in modo che il seggio rimane assai indietro. Gli Angeli e i Santi lo circondano da ciascun lato in una fila leggermente curva e i due musici, che fan parte di questo coro d'adoranti sono inginocchiati in basso per far risaltare di più la Madonna. Al disopra del gruppo degli angeli, da una parte, sta San Pietro, e dall'altra San Giovanni Battista, tutti e due di faccia. Dietro, da ciascun lato, una coppia di santi e più lontano, nel fondo, quattro Angeli. La Madonna è di apparenza piuttosto massiccia, col viso pieno, e il Bambino, che si volta verso gli Angeli di destra, è di una robustezza quasi erculea. Sul secondo scalino si legge una data «ANI DNI MCCCXLV ADII»..., ma disgraziatamente l'iscrizione termina qui. Questo piccolo quadro, tengo a dirlo, si trova in uno stato di conservazione perfetta, ed è stato eseguito qualche anno avanti la morte di Bernardo Daddi (1348): in un'epoca, cioè, nella quale la seconda generazione dei pittori trecentisti fiorentini si sforzava d'affermare uno

MADONNA DEL 1315. BUDAPEST, MUSEO DELLE BELLE ARTI.

stile nuovo, basato più che su gli elementi giotteschi, sulle influenze derivate dall'arte senese. Un Maestro come Ambrogio Lorenzetti aveva per loro più importanza di Giotto e dei suoi successori diretti, i quali, a dir vero, non possedevano nulla di simile all'originalità e al potere creativo dei grandi senesi. Ricordiamo che Ambro-



MADONNA DEL 1345 (PARTICOLARE). BUDAPEST, MUSEO DELLE BELLE ARTI.

gio lavorò in Firenze dal 1332 al 1334, ed è evidente che anche dopo questa data, i rapporti con Siena debbono essere stati più stretti di quanto ha voluto ammettere la storia del Vasari. Infatti, davanti a questo quadro, si ricorda una composizione d'Ambrogio nell'Accademia di Siena: la Madonna con i quattro Padri della Chiesa inginocchiati. C'è nelle due pitture, uno sforzo per suggerire, fra la posizione relativa della Vergine e le file degli adoranti, un certo spazio. Nonostante ciò, il quadro di Budapest presenta un trono gotico come se ne vedono sopra tutto nell'arte fiorentina, e i suoi personaggi sembrano quasi delle bambole, accanto alla giunonica Madonna di Ambrogio e ai suoi grandi Angeli classici.

Non possiamo dunque avere alcun dubbio sull'origine fiorentina dell'autore di questa pittura, che pure deve avere avuto delle relazioni assai strette con l'arte senese contemporanea. Ma i Maestri trecentisti della seconda generazione sono ancóra meno conosciuti di quelli della prima o della fine del secolo, ad eccezione di quelli che si raggruppano intorno all'Orcagna o a suo fratello Nardo, ben definiti dai diversi specialisti. Sarebbe difficile stabilire l'identità del Maestro di questo quadro, se la Madonna, i Santi e gli Angeli, non evocassero tipi simili e assai conosciuti. Io penso massimamente al Polittico della collezione Johnson di Filadelfia che rappresenta la Madonna fra quattro Santi a mezza figura; come a certe altre pitture suscettibili di formare, con quella di Budapest, un gruppo omogeneo (*pag. 399*). La rassomiglianza fra la Madonna col Bambino di Budapest e quella di Filadelfia è sorprendente.

Mi sembra quindi probabile che i due quadri siano stati eseguiti dallo stesso Maestro, benché il Polittico appaia più tradizionale e probabilmente di data posteriore. Esso fu pubblicato nel 1908 in un mio libro su Giottino come opera caratteristica di questo Maestro problematico, attribuzione che potrebbe essere giusta, benché l'artista non sia ancóra definito. Nello stesso libro pubblicai un trittico appartenente allora alla Collezione Sterbini a Roma e che ho ritrovato ultimamente in America (*pag. 400*). Nel pannello centrale, la Madonna è assisa in una gloria di raggi e tiene il Bambino sul braccio sinistro; da ciascun lato sono tre angeli in ginocchio. Come negli altri quadri già descritti, si trova una relazione intima fra il Bambino e la Madre, che carezza il piede del piccolo, mentre egli cerca di afferrare il collo materno.

Si osserva pure una certa libertà nella disposizione dei gruppi, che non è così sistematica come nel maggior numero di simili quadri. L'affinità di queste pitture con quelle descritte si rileva specialmente nei tipi degli Angeli e dei Santi, nei quali si osservano gli stessi tratti affilati che già abbiamo notato; il naso marcato di bianco, gli occhi rischiarati da piccoli punti luminosi. La Madonna è un poco più rigida e ha il viso più allungato, ma rassomiglia molto a certi piccoli angeli del quadro di Budapest, mentre il Bambino è veramente fratello degli altri due. È importante notare le grandi bordure bulinate che incorniciano i pannelli in modo quasi uguale, e che ricordano gli ornamenti sotto l'arco gotico del quadro di Budapest. Si deve convenire che i quadri di Filadelfia e di Buda-

POLITTICO. FILADELFIA. COLLEZIONE J. C. JOHNSON (*fot. Reali*).

TRITTICO DELLA COLLEZIONE STERBINI, OGGI IN AMERICA.

pest sono fra loro molto più simili, di quanto non lo sieno rispettivamente con quello dell'ex collezione Sterbini. Ma c'è ancóra da esitare su la probabile entità del Maestro. Vale la pena di accennare a un altro quadro per la somiglianza notevole con quelli di Budapest e di Filadelfia: ed è una Lamentazione intorno a Gesù morto che ho veduta ultimamente a Parma nella collezione Steward, lasciata alla Congregazione di San Filippo Neri, e che torna utile riprodurre vicino agli altri (*pag. 401*).

Queste diverse pitture, più o meno omogenee, formano la strada stilistica che conduce ai due affreschi del chiostro di Santa Maria Novella, nella piccola cappella Stroz

PIETÀ - PARMA, CONGREGAZIONE DI SAN FILIPPO NERI.

zi, adesso liberata dei muri esterni. Si vede, dipinta sopra all'altare una grande Crocifissione, sul muro laterale la Natività del Cristo, nella vòlta il busto dei quattro Evangelisti, con San Benedetto e San Leonardo. La composizione della Natività ha un certo interesse iconografico per il fatto che la Madonna è rappresentata adorante il fanciullo nel Presepio, nota mistica data raramente avanti il XV secolo. Dall'altro lato, la testa nella mano, è il buon Giuseppe addormentato. Intorno alle rocce che formano la grotta e appesantiscono la scena, sono gli Angeli in adorazione, mentre a sinistra arrivano dei pastori con i loro cani. C'è poca coesione fra queste figure simili a fantocci; eppure, prese in particolare non mancano di un certo interesse per le teste accuratamente modellate e i tratti fini. La Crocifissione ha numerosi personaggi disposti in modo tradizionale, cioè in gruppi che si equilibrano ai lati della gran croce che s'innalza nel centro (*pag. 403*).

Il solo gesto drammatico è fatto da Longino che tende verso il Crocifisso un braccio sperticato. Questa staticità quasi architettonica conservata dai personaggi, conferisce all'opera una specie di malinconia che, d'altra parte esisteva, se pur meno visibile, anche nei quadri precedentemente descritti.

Questa pittura interessa principalmente nei tratti caratteristici delle teste. Fra i vecchi, due o tre, con le lunghe barbe ricordano il San Nicola del Polittico Johnson e i vecchi Santi del quadro di Budapest, come la Vergine che vien meno, mi sembra imparentata con la Madonna dello stesso Polittico. La corrispondenza tra questi affreschi e il quadro di Filadelfia è ugualmente accusata dalle stoffe in pieghe riunite e

sottili, tese intorno ai corpi. Di più, in ambedue i casi, le mani sono deboli e i menti di certe figure della Crocifissione e di Cristo in particolare, presentano gli stessi caratteri volontari e prominenti, come nel San Giacomo del quadro di Filadelfia.

Se, come si crede, le pitture menzionate costituiscono l'opera di un pittore o di un unico studio, è evidente che il quadro di Budapest (datato 1345) è il più antico. Gli affreschi di Santa Maria Novella sono più tardivi perché, sembra, non sieno stati eseguiti prima del '60. Questi ultimi sono stati sovente considerati come opere dello stesso pittore degli affreschi della Cappella Bardi a Santa Croce: cioè di colui che fu chiamato talvolta *Maso di Banco*, e tal'altra *Giottino*: incertezza di nomi che cercheremo di chiarire dopo avere esaminato le pitture in proposito.

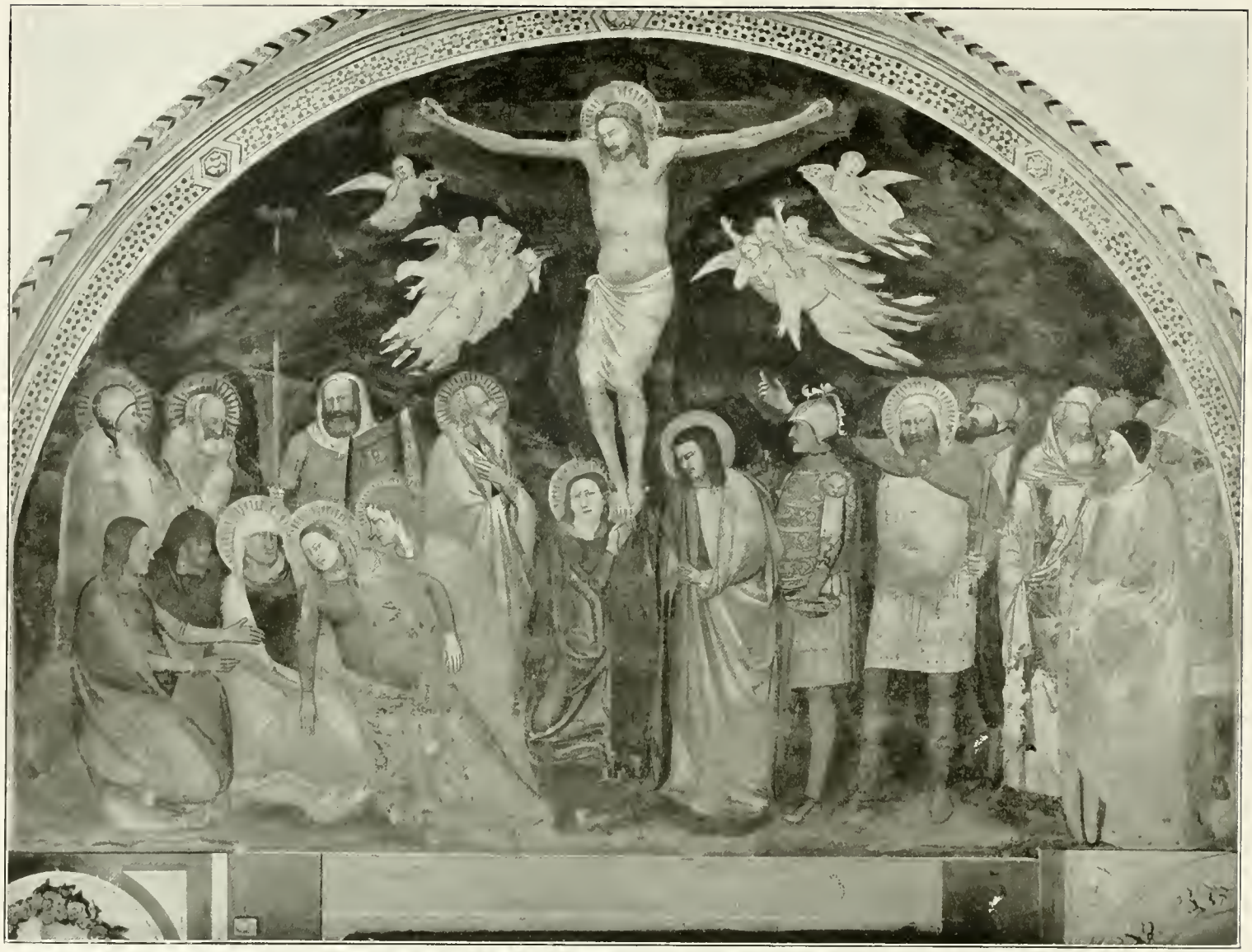
Gli affreschi della Cappella Bardi sono ben conosciuti: rappresentano la storia di Costantino e di San Silvestro, e malgrado qualche variazione di stile fra le differenti scene, possono essere considerati come l'opera di un solo pittore e dei suoi seguaci. Non è necessario fare una descrizione particolareggiata di queste grandi pitture murali, che si contano a Firenze fra le più caratteristiche, per tentare di dedurne una conclusione in quanto alle pitture che ci hanno occupato fin qui (*pag. 405*).

Consideriamo solo nella scena ove San Silvestro risuscita i due stregoni, le teste dei cavalieri che accompagnano l'Imperatore: visi corti, fronti alte e diritte, nasi grandi e fortemente sporgenti, labbra serrate energicamente, menti volitivi; ecco uomini di una espressione drammatica più sviluppata di quanto abbiamo osservato finora (*pagg. 406-7*).

Invece della magrezza e della fragilità che si nota nelle pitture descritte, tutto qui è grandezza e semplicità quasi monumentale, e tutti gli elementi sono indicati con nettezza assoluta, gli orecchi come la bocca, gli occhi come le mani che una superba facoltà di caratterizzazione esprime a guisa di veri organi da presa. In ogni figura v'è una concentrazione drammatica che sorpassa tutto ciò che l'arte fiorentina ha prodotto dopo Giotto.

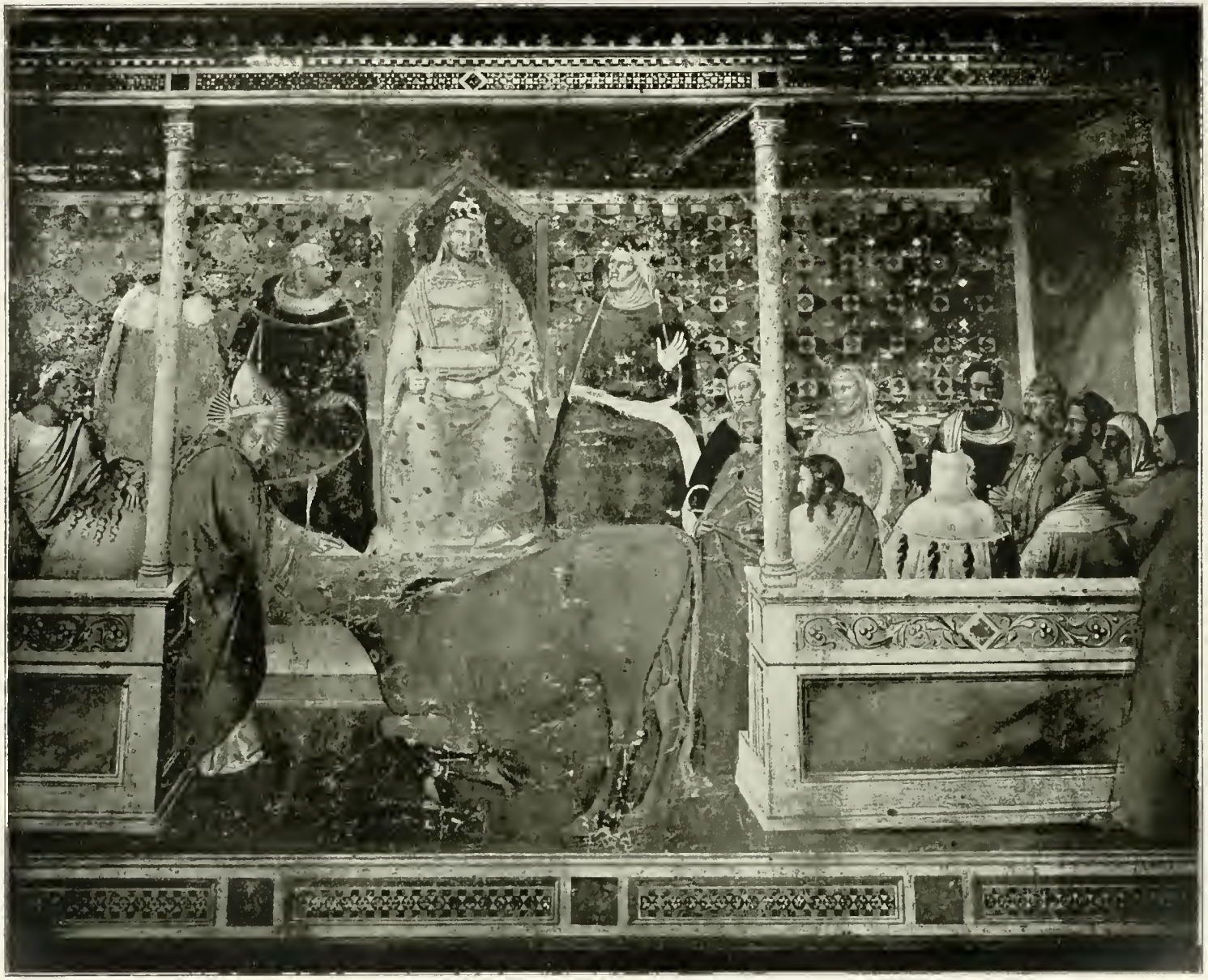
La stessa potenza artistica si ritrova nei gruppi: il Maestro sa dar rilievo ai tratti essenziali, condensare i gruppi ed equilibrarli fra loro, incorniciarli in maniera architettonica che offra lo spazio necessario per compiere le loro grandi azioni. Inoltre il metodo di modellare è assai più agile e sviluppato che in Giotto, cioè più puramente pittorico.

E questo non sarebbe possibile senza l'influsso diretto di Ambrogio Lorenzetti; è una bellezza più senese che fiorentina espressa con stile libero da ogni esitazione e da ogni arcaismo. Gli affreschi della Cappella Bardi non sono da attribuirsi allo stesso Maestro che dipinse quelli di Santa Maria Novella o le opere descritte, sebbene avessimo concluso altra volta erroneamente che erano stati eseguiti in epoche diverse dallo stesso artista. Questa differenza di maniera diviene più evidente se cerchiamo altre pitture di stile uguale agli affreschi della Cappella Bardi. Fra queste citiamo i frammenti assai rovinati della Cappella Covoni alla Badia di Fiesole, che da



CROCIFISSIONE. FIRENZE, CHIOSTRO DI SANTA MARIA NOVELLA, CAPPELLA STROZZI (*fot. Alinari*).

L'IMPERATORE COSTANTINO CIRCONDATO DAI SUOI CAVALIERI. PARTICOLARE DI UN AFFRESCO NELLA CAPPELLA BARDI. FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE (*fot. Brogi*).



SAN SILVESTRO RISUSCITA IL TORO. AFFRESCO NELLA CAPPELLA BARDI. FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE (*fot. Reali*).

SAN SILVESTRO RISUSCITA IL TORO (PARTICOLARE). AFFRESCO NELLA CAPPELLA BARDI. FIRENZE, SANTA CROCE (*fot. Brogi*).

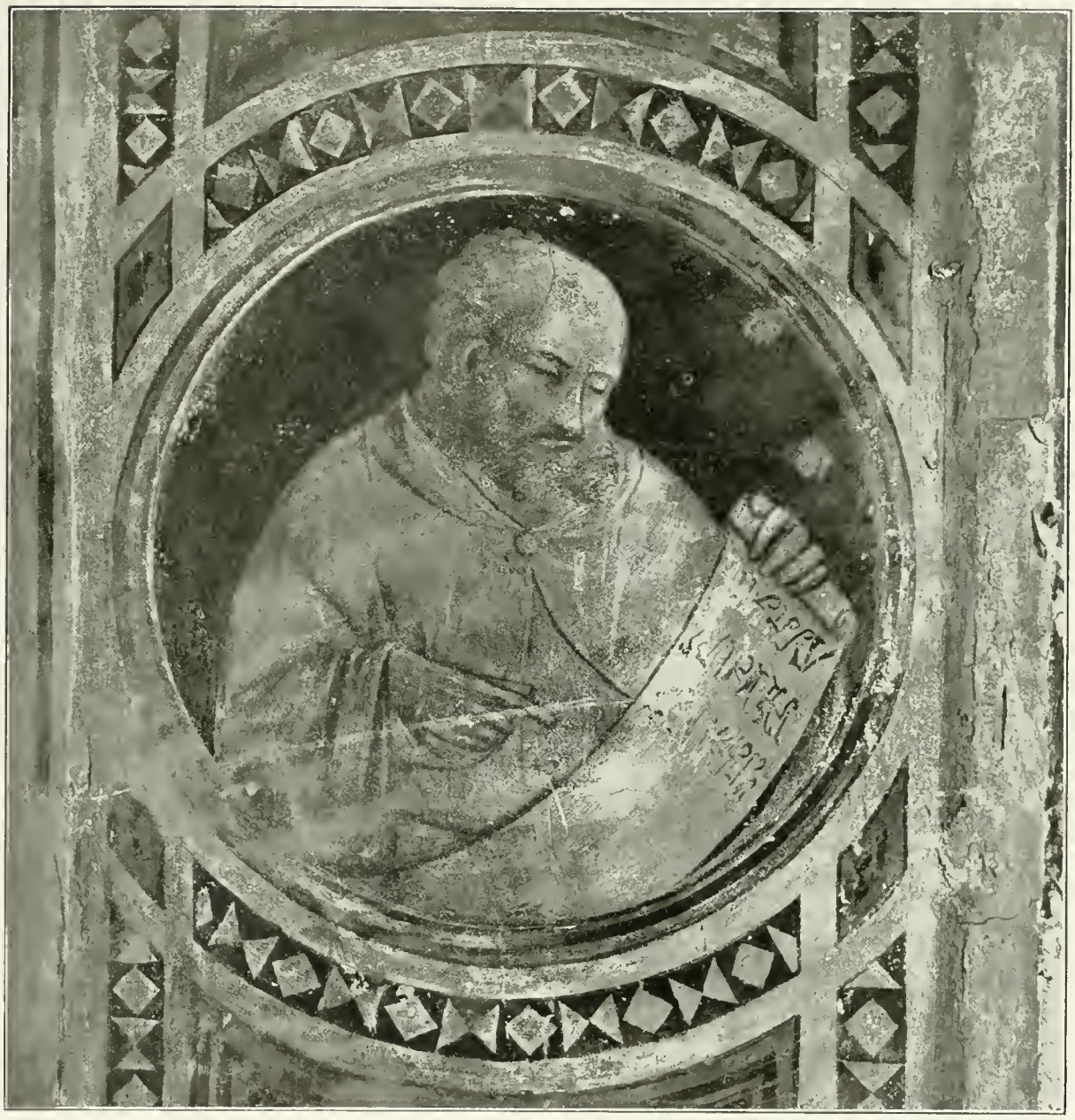
SAN SILVESTRO RISUSCITA IL TORO (PARTICOLARE). AFFRESCO NELLA CAPPELLA BARDI. FIRENZE, SANTA CROCE (*fot. Brogi*).

SAN BARTOLOMEO SCORTICATO. BADIA DI FIESOLE. CAPPELLA COVONI (*fot. A. Mannelli*).

molto tempo ho attribuito al Maestro [1] e che hanno, ad esempio nel Martirio di San Bartolomeo, la stessa grandiosa dignità di contegno e la stessa intensità drammatica (*pag. 408*).

Anche i medaglioni dei Profeti ripetono il modello di quelli sopra la tomba Bardi: le stesse incorniciature e nelle teste la stessa forma monumentale e la stessa espressione (*pagg. 409-410*). Nel mio libro su Giottino ho attribuito egualmente allo stesso Maestro i frammenti, assai danneggiati, degli affreschi dell'antico refettorio del Convento di Santo Spirito, oggi studio dello scultore Romanelli. Ghiberti [2] afferma che l'« Orcagna ha dipinto uno refettorio nei Frati di Santo Augustino (Santo Spirito) e io l'ho seguito, cambiando la mia prima opinione, alla quale ritorno oggi dopo un più maturo esame [3]. Nei frammenti di una grande Cena, della quale non rimangono che gli Apostoli, e più lontano in un monaco Agostiniano in una nicchia separata, si osservano personaggi dello stesso tipo imponente e della stessa esecuzione pittorica di quelli della Cappella Bardi (*pagina 411*).

Della grande composizione sopra alla Ce-



PROFETA IN UN MEDAGLIONE. BADIA DI FIESOLE, CAPPELLA COVONI (*fot. Mannelli*).

na che rappresenta la Crocifissione con due grandi gruppi di personaggi ai piedi della Croce, non restano che delle teste e delle ombre; ma da quanto si può giudicare, è là una forza drammatica e un potere d'espressione del tutto degni di questo Maestro (*pag. 412*). Si distinguono ancóra alcune donne con la Regina Elena, nell'affresco della Resurrezione del Toro. Sebbene simili a fantasmi piuttosto che a realtà, queste fi-

PROFETA IN UN MEDAGLIONE, SOPRA LA TOMBA DELLA CAPPELLA BARDI, FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE (*fot. Brogi*).

gure ci colpiscono per l'intensità nell'espressione di dolore e per l'effetto delle masse che si spingono verso la Croce. La Croce domina da un'altezza inaccessibile e il Cristo è reso con intendimento assai più elevato che non nelle altre immagini. Nel loro stato primitivo queste grandi pitture hanno avuto certamente un'importanza eguale a quelle della Cappella Bardi, ed il loro disparire progressivo e ineluttabile è, senza dubbio, fra le più grandi perdite nell'arte trecentesca fiorentina.

Oltre a questi affreschi decorativi, sembra che il Maestro abbia eseguito in Firenze altre pitture murali. Un'interessante vestigia potrebbe essere l'originale composizione che rappresenta la Cacciata del Duca d'Atene, e che si vede sopra un'ala di muro nelle scale di Via Ghibellina nel fabbricato del Teatro Verdi (*pag. 413*). Il muro, anticamente, faceva parte delle prigioni delle Stinche (probabilmente, è l'affresco menzionato nel libro d'Antonio Billi, come eseguito da Giottino sulla torre del Palazzo del Podestà). Questo frammento scimpato, graffiato, ci attira subito per l'immagine del Pa-

FRAMMENTO DI UNA CENA E DI UN SANTO AGOSTINIANO.
FIRENZE, ANTICO REFETTORIO DI SANTO SPIRITO.

lazzo Vecchio e ci impressiona per alcune note profonde come l'espressione soave della Vergine protettrice di Firenze. Non sembra di riconoscervi l'egual modo di trattare le pieghe, e lo stesso spirito che è negli affreschi della Cappella Bardi? Ritorniamo a Santo Spirito: a destra, su di un altare del coro, è una pittura composta di cinque pannelli rappresentanti la Madonna e quattro Santi (*pag. 415*). Alcuni restauri hanno rovinato i Santi, ma la Madonna, attualmente collocata sopra ad essi, è ben conservata (*pag. 416*). È una Vergine robusta e forte, completamente di faccia, col Bambino sul braccio sinistro. La bellissima testa ricorda singolarmente certe figure della Resurrezione del Toro nella Cappella Bardi e la forma, modellata dolcemente è della stessa maniera delle ultime pitture murali studiate. Essa pure rivela una stretta dipendenza dai modelli senesi: è una specie di traduzione fiorentina delle Madonne del Lorenzetti, e appunto per questo, benché sia meno sviluppata, fa pensare ad alcune opere di Bernardo Daddi. Un'altra Madonna in posizione equivalente, è nel Museo di Berlino; essa si presenta fino ai ginocchi, con un Bambino vigoroso sul braccio sinistro, ma invece di essere di faccia, si volta verso di lui con tenerezza meditabonda (*pagina 417*). Non il fanciullo paffuto, ma il volto della Madre mostra i tratti essenziali delle diverse teste della Cappella Bardi; sopratutto gli stessi occhi allungati, il naso egualmente pronunciato in un ovale superbo. Il Vecchio Profeta, che è nel medaglio-

FRAMMENTO DI UNA CROCIFISSIONE. FIRENZE, ANTICO REFETTORIO DI SANTO SPIRITO.

ne di destra sulla tomba Bardi, potrebbe essere stato suo padre. Un altro membro di questa famiglia è la grande Santa Caterina raffigurata nella Cattedrale di Firenze fra le ruote con un donatore ai piedi: un'altra edizione della Santa Caterina nel quadro di Santo Spirito, più maestosa e impressionante nel suo gran mantello bianco ornato di fiori (*pag. 418*). Una simile figura ci convince che il Maestro si è avvicinato a Bernardo Daddi, specialmente nell'ultimo periodo. Benché la grandezza pittorica propriamente detta risalti negli affreschi più che altrove, un grande pannello è degno di essere messo con le opere murali. Si tratta della celebre Pietà, prima a San Remigio e ora agli Uffizi (*pag. 419*). Si ritrovano, specialmente nelle teste dei vecchi sul dietro della composizione, gli stessi tratti fondamentali che abbiamo osservato nei volti della Cappella Bardi: forme larghe, nasi forti, bocche energiche e sguardi intensi. La Vergine che sostiene la testa di Cristo, ricorda direttamente non solo le donne in piedi a lato di Sant'Elena nella Risurrezione del Toro, ma altresì la Madonna di Berlino. Il disegno dell'arco superiore delle labbra è lo stesso, come è uguale il modo di socchiudere le palpebre per concentrare lo sguardo e l'espressione. Caratteristiche sono le grandi mani: si ritrovano disegnate così, in quasi tutte le opere del Maestro. E questo per dire soltanto gli esempi più somiglianti. Nessun dubbio, dunque, per l'attribuzione di questo quadro, per quanto più maturo di tutte le altre opere nominate prima. I personaggi rivelano una interpretazione psicologica superiore a quanto abbiamo veduto finora e il modello possiede una così morbida pienezza, che non è immaginabile avanti la metà del secolo, allorché Nardo di Cione e Orcagna, avevano già trovato

CACCIATA DEL DUCA D'ATENE. FRAMMENTO DI UN AFFRESCO NEL TEATRO VERDI, FIRENZE (*fot. Alinari*).

le espressioni mature della loro grande maniera. Quest'opera, che può essere parzialmente inspirata dalle composizioni giottesche, è talmente semplificata e raccolta nella accentuazione delle direttive essenziali, da esser unica nell'arte del trecento. Dall'opposizione delle linee verticali e orizzontali, rinforzate dalla Croce enorme e larga, il pittore è arrivato a questa chiarezza, a questo magnifico «adagio sostenuto», tanto da renderlo come l'unica forma degna per un motivo così tragico.

Nella chiesa inferiore di San Francesco in Assisi e in altre chiese della stessa città, esiste ancóra un gruppo di pitture attribuite al Maestro che gli antichi autori chiamavano «Maso di Banco» e talvolta «Giottino».

Troviamo la più importante nella Basilica inferiore al disopra del pulpito. È l'Incoronazione della Vergine contornata da cori d'angioli tra due affreschi con la leggenda di San Stanislao (*pag. 421*). Queste pitture sono assai compatte e contengono teste di bellezza rimarchevole, quella in particolare di carattere giottesco, dove San Stanislao risuscita un giovane (*pag. 422*).

L'autore mi sembra essere più antico e più vicino a Giotto di quanto lo siano i pittori studiati finora. Senza dubbio vi si trovano affinità con le opere che si raggruppano attorno al Polittico della collezione Johnson ed al quadro di Budapest; ma quest'ultime non arrivano alla grandezza monumentale di forme e alla stessa individualità di figure, che hanno gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi. Per gli altri affreschi della stessa città è più difficile pronunciarsi, perché la minor perfezione è dovuta, in parte almeno, alla cattiva conservazione. La Madonna e i quattro Santi negli archi gotici della Cappella San Giorgio in Santa Chiara sono restaurati con durezza. I grandi crocifissi, l'uno nell'antica sala del Capitolo nel Monastero di San Francesco, (*pag. 423*), l'altro nell'Oratorio di San Ruffinuccio (senza dire dei frammenti di un terzo nell'Istituto di San Giuseppe), sono assai sciupati e le teste hanno perduto molto del carattere originale. Qui, al solito, si osserva più l'imponenza delle figure isolate, che non l'insieme della composizione. Questo prova che il Maestro ha subìto fortemente l'influenza artistica di Giotto. Nonostante l'ineguaglianza della conservazione, gli affreschi di Assisi formano un gruppo omogeneo, da considerare come l'opera di un pittore distinto. E malgrado qualche affinità con gli autori già esaminati, questo artista si rivela di grande valore, benché abbia minore fantasia e slancio dell'autore degli affreschi fiorentini, ispirati più direttamente dall'arte senese.

Abbiamo considerato fin qui tre gruppi di figure che sembrano chiarire tre personalità sensibilmente vicine, seppure ben distinte l'una dall'altra. Chiamarle A. B. C. o con altro nome ipotetico sarebbe abbastanza per una spiegazione, ma, come già abbiamo fatto comprendere, questi tre gruppi hanno opere attribuite fino dal principio del XV secolo sia a Maso, sia a Giottino, e ciò ci mette di fronte a nomi ben tracciati nella tradizione storica dell'arte fiorentina.

Né Maso, né Giottino hanno lasciato opere firmate; e i diversi autori hanno adoprato arbitrariamente i due nomi. Vasari, è responsabile di avere attribuito a Giottino gli affreschi della Cappella Bardi, ma si sa pure che Ghiberti, storico più antico e veridico, ha attribuito gli stessi affreschi a un pittore che egli chiama Maso. «Maso» egli dice «fu allievo di Giotto. Poche fra le sue opere sono imperfette. Egli semplificò considerevolmente l'arte della pittura. A Firenze le sue opere sono le seguenti: sopra la porta di una Cappella nella Chiesa dei Fratelli di Sant'Agostino (Santo Spirito), la storia dello Spirito Santo di grande perfezione, e nell'entrata della piazza, nella stessa chiesa, un Tabernacolo, nell'interno del quale è Nostra Signora, contornata da numerosi personaggi eseguiti con arte mirabile. La sua abilità era estrema: nella Chiesa dei Frati Minori (Santa Croce) egli dipinse, in una cappella, la Leggenda di San Silvestro e dell'Imperatore Costantino. Era uno spirito nobile, marcatamente esperto nelle due arti: così che egli scolpì una maravigliosa figura di marmo, alta 4 braccia nel Campanile. Egli era versato in questi due rami dell'arte e di grande intelligenza. Ebbe degli allievi che furono tutti Maestri bene esercitati».

Ma chi fu in realtà questo Maso è ancora

QUATTRO SANTI. FIRENZE, CHIESA DI SANTO SPIRITO (*fot. Pineider*).

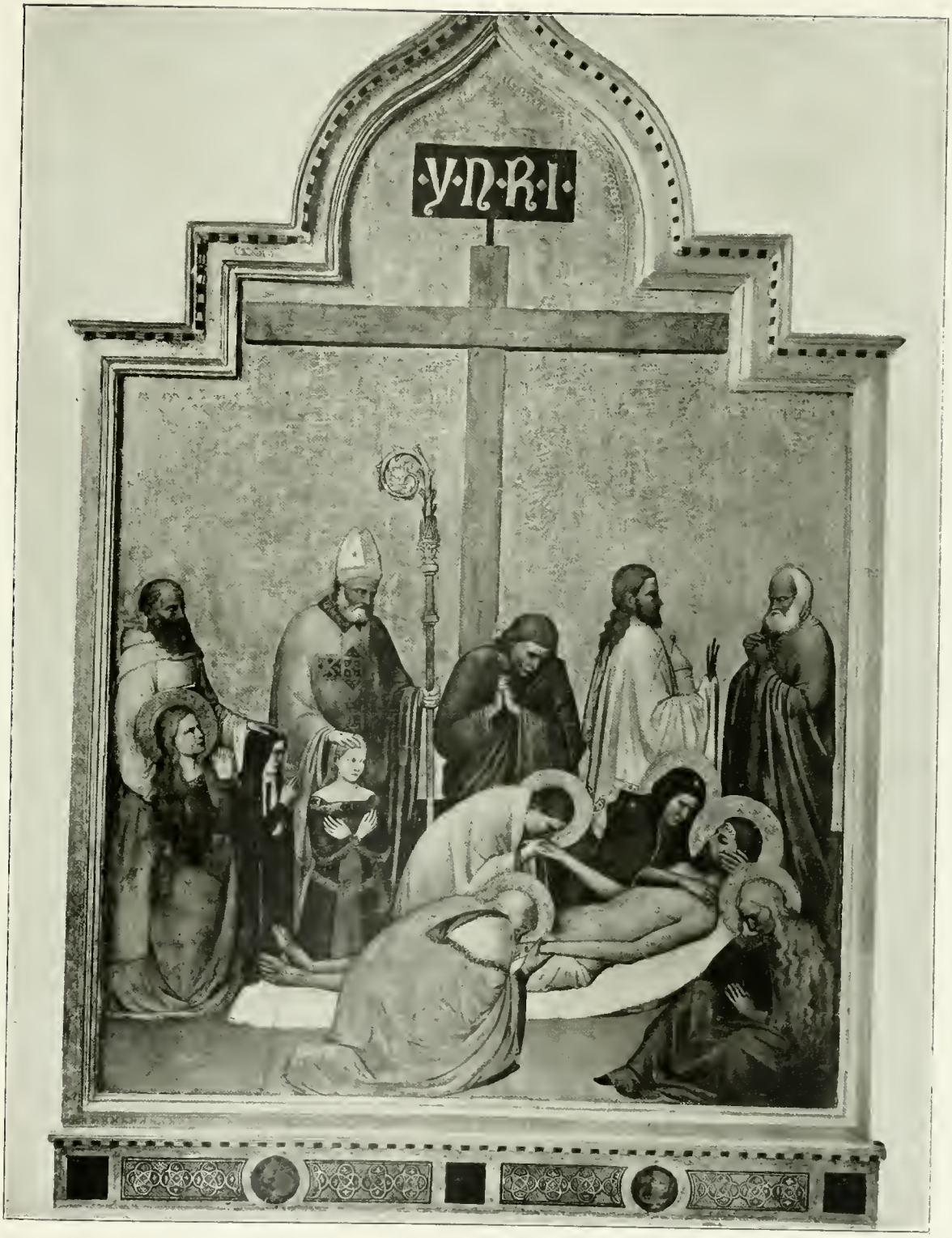
MADONNA NEL QUADRO PRECEDENTE.

FIRENZE, SANTO SPIRITO.

materia di congetture. Due pittori di questo nome, Maso di Banco e Maso di Ciacchi, sono registrati nei libri della corporazione di San Luca. I loro due nomi sono seguiti dall'anno 1350, che d'altra parte non ha un'eccessiva importanza cronologica perché è unita a molti altri nomi di pittori. Più tardi, quando i libri originali della Corpo-

MADONNA E FIGLIO. BERLINO, KAISER-FRIEDRICH MUSEUM.

SANTA CATERINA, FIRENZE, CATTEDRALE (*fot. Brogi*).



PIETÀ DI SAN REMIGIO, FIRENZE, UFFIZI (*fot. Alinari*).

razione furono copiati, fu sostituito, solamente in qualche caso, l'anno esatto della morte del pittore. Dei due, solamente Maso di Banco è conosciuto per alcuni documenti che vogliono provare come egli sia artista di un certo valore. Noi lo troviamo inscritto nei « Medici e Speziali » fra il gennaio e l'aprile del 1346; e, nell'ottobre 1341 è oggetto di un sequestro ordinato dal Tribunale di Firenze (cfr. Poggi, *Nuovi documenti di Maso di Banco*, Rivista d'arte 1910, pag. 153). Risulta da questi documenti che alcuni oggetti, tra i quali si trovavano dei frammenti di un quadro d'altare, due Santi, una predella, una scatola da pittore e una pietra per mescolare i colori, furono confiscati e depositati nella farmacia di Sandro di Giovanni, in garanzia dei suoi crediti. Il disgraziato pittore si trovava così, non solo, senza il frutto del suo lavoro, ma altresì senza gli strumenti necessari per eseguirlo. Senza dubbio il suo pennello era poco rimunerativo, oppure egli era artista più che uomo positivo, e viveva più di sogni che di realtà. Vasari doveva avere nozione di questo, quando scrisse a riguardo dell'autore della famosa Pietà negli Uffizi: « Egli cercava piuttosto la gloria che le altre ricompense, non aveva amore al denaro, che rende i Maestri attuali meno diligenti e così, non cercando affatto grandi ricchezze, si curava meno del benessere materiale. In verità egli viveva molto poveramente, procurando piuttosto di soddisfare gli altri che sé stesso. » L'autorità di Ghiberti potrebbe essere sufficiente, per l'attribuzione degli affreschi della cappella Bardi a questo pittore che egli chiamava Maso di Banco, benché non si abbia più modo di controllare le altre indicazioni di Ghiberti, essendo state distrutte le opere da lui accennate. Disgraziatamente questa affermazione del Ghiberti non è stata seguita con chiarezza dagli storici successivi che hanno creato, al contrario, combinazioni di nomi assai sconcertanti. Nel « Libro di Antonio Billi » scritto verso il 1500-1507 si trovano pitture attribuite dal Ghiberti a Maso, date ad un pittore di nome Giottino; mentre che Maso è ricordato in questa opera unicamente come autore di un affresco sulla Torre del Palazzo del Podestà, affresco al quale il Ghiberti non accenna affatto [4].

Le contraddizioni evidenti, fra le narrazioni del Ghiberti e quelle del Libro di Antonio Billi, non sfuggirono agli scrittori successivi. L'autore del Codice Magliabechiano (XVII-17) si accontenta di copiarli, attribuendo il Tabernacolo di Santo Spirito prima a Maso, poi a Giottino. Vasari che certamente conosceva Ghiberti e Billi, trova una soluzione più complicata e fonde le due personalità in una sola, che battezza « Tommaso di Stefano detto Giottino. » E a questa nuova personalità attribuisce non solo tutte le opere che Ghiberti dà a Maso e tutte quelle che il Billi dà a Giottino, ma alcune altre pitture importanti, alle quali nessuno dei due autori ha accennato. Del nuovo contingente che Vasari assegna a questa personalità problematica, una parte almeno esiste e possiamo confrontarla cogli affreschi della Cappella Bardi, e cioè: l'Incoronazione della Vergine e le due scene attinenti sopra al pulpito nella chiesa inferiore di San Francesco d'Assisi, la Pietà di San Remigio, e i frammenti di affreschi in Santa

INCORONAZIONE DELLA VERGINE. ASSISI, CHIESA INFERIORE (*fot. Anderson*).

SAN STANISLAO RISUSCITA UN GIOVANE. ASSISI, CHIESA INFERIORE DI SAN FRANCESCO.

CROCIFISSIONE. ASSISI, ANTICA SALA DEL CAPITOLO NEL MONASTERO DI SAN FRANCESCO (*fot. Alinari*).

Chiara di Assisi. Il Vasari è andato troppo lontano nel semplificare il problema, attribuendo ad uno solo le pitture di almeno tre pittori diversi, ma ci si domanda se egli non aveva qualche ragione, almeno per alcune di queste opere, di preferire al nome di Maso quello di Giottino. Da dove viene questo simpatico nome di Giottino che si ritrova nel Libro di Antonio Billi e del Vasari? Quale era il vero nome di questa personalità storica? Quando Vasari l'ha identificato per un certo Tommaso di Stefano, sembra abbia preso da una parte il nome Maso diminutivo di Tommaso, e dall'altra il nome di un pittore menzionato nei documenti come «Giotto di maestro Stefano» il quale avrebbe lavorato in Firenze nel 1360. Egli è registrato nella Corporazione di San Luca, e nominato fra i pittori che lavorarono in Roma per Papa Urbano V nel 1369. Qualunque prova per combinare questi due nomi con i tre gruppi A. B. C. distinti prima, resta forzatamente arbitraria, tanto più che manchiamo di qualsiasi documentazione come punto di partenza. Se Ghilberti ha ragione, il pittore delle grandi opere che abbiamo riunito agli affreschi della Cappella Bardi, si chiama Maso. Se al contrario Billi e Vasari sono nel vero, bisognerebbe chiamare questo pittore, Giottino. Gli antichi scrittori non hanno accennato alle pitture del primo gruppo, e questo ci permette di chiamarne l'autore a modo nostro. Fu un maestro attivo un po' prima del 1345 (data del quadro di Budapest), il cui stile offre qualche somiglianza con quello di «Maso» e di «Giottino».

Io lo chiamo per distinguerlo, il «Maestro del Polittico Johnson».

Più giovane di Bernardo Daddi, ha subìto forse più di lui l'influenza dell'arte senese, certamente ha continuato a lavorare molto in là nella seconda metà del secolo. Le date della sua attività corrispondono con quelle di Maso di Banco, già attivo in Firenze nel 1341; ma secondo la testimonianza del Ghiberti, l'identificazione non sembra possibile.

Il pittore del gruppo B, il «Maso» ipotetico, è certamente un genio superiore. Uscito dalla stessa fonte ha subìto le stesse influenze, raggiungendo gradualmente una importanza molto più considerevole.

È una delle più grandi personalità dell'arte fiorentina del trecento.

Il pittore del gruppo C segue più direttamente la tradizione giottesca; sembra quasi un successore dell'allievo di Giotto che eseguì gli affreschi della Cappella di San Nicola nella Basilica inferiore di San Francesco d'Assisi.

OSVALD SIRÉN.

(1) Monatshefte für Kunstsvissenschaft, 1908.

(2) Ghiberti non ricorda a Santo Spirito che *La Storia dello Spirito Santo*. Cfr. citazione del Ghiberti, pag. 20.

(3) Giotto and some of his followers, 1918.

(4) Cfr. sua descrizione, pag. 13.

IL DELITTO DEL RE EVILMERADAC NELLE PITTURE DELLO "STERI".

Steri era detto, e lo è tuttora in Palermo, il grandioso palazzo trecentesco eretto sulla riva del mare dalla famiglia baronale dei Chiaramonte [1]. Sebbene diroccato e sconvolto da secolari manomissioni, ancor oggi richiama lo sguardo per la mole delle sue altissime mura, per la delicata finezza degli archi e delle finestre, dove s'imprime l'arte fantasiosa dei maestri convenuti anche da paesi lontani per rendere più splendida quella reggia dei Chiaramonte. I Chiaramonte si atteggiavano allora a signori dell'isola, della quale reggevano le sorti sotto il nome di « vicari » dei lontani re di Aragona. Nell'ultimo decennio del secolo XIV, avendo tentato di sollevare la Sicilia e la città contro re Martino d'Aragona, vennero travolti e dispersi. Lo *Steri* fu messo a sacco, poi riadattato alla meglio, destinato a residenza dei vicerè aragonesi. Alfonso il Magnanimo lo restaurò, vi fece compiere nuovi lavori e in una gran sala terrena vi raccolse il parlamento. Residenza regale e imperiale rimase lo *Steri* attraverso tutto il Quattrocento e tutto il Cinquecento, finché il tribunale dell'Inquisizione, rimasto privo della sua sede per lo scoppio del forte di Castellamare (1593), non ottenne dal re Filippo III di trasportarvi le sue carceri, le sue udienze, i suoi archivi, le stanze di tortura [2]. Nel 1906 furono scoperti, lungo le pareti di alcune di quelle stanze, iscrizioni, disegni e graffiti dei carcerati del Sant'Ufficio, voci di pietà e di dolore echeggianti dall'oltre tomba [3]; nel medesimo tempo (1902), durante uno scavo, « si rinvenne grande quantità di ossa umane, che in molti carri furono senza pompa portate al cimitero dei Rotoli » [4]. In tale tragedia, ad attestare il primitivo splendore oggi non rimane altro che il grande e magnifico salone decorato per ordine di Manfredi Chiaramonte tra il 1377 e il 1380. Le due date si leggono in due iscrizioni gotiche sulla prima e sull'ultima trave del soffitto di legno: *Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo septimo, Indicione quindecima, Magnificus dominus Manfridus de Claramonte presens opus fieri mandavit feliciter. Amen.* E l'altra: *Anno domini millesimo CCCLXXX primo juli, tercie indicionis opus completum.*

Nel 1893 sono state riaperte le due bellissime trifore che dal salone davano sull'antico cortile; e nel 1898, demolita l'intelaiatura d'incannicciato che celava il soffitto, questo riapparve intero nel suo primitivo splendore [5]. Alcune delle tavolette istoriate con colori a tempera, che ricoprono le travi, erano ormai fradice, altre poche avevano perduto il segno e il colore della pittura; ma, anche con tali lacune, il soffitto palermitano appare uno dei più compiuti e interessanti monumenti della pittura profana del Medio Evo. Nel cavo delle mensole, nelle facce laterali e nel piatto delle travi, negli scomparti fra l'una e l'altra trave corrono, istoriati con colori accesi e vivaci, scene ed episodi di tutta quanta la leggenda epica medie-

DUE SCENE DELLA VITA DI CORTE. PALERMO, PALAZZO CHIARAMONTE.

vale, illustrati talvolta da iscrizioni gotiche latine, siciliane e francesi. In due riquadri sono segnati i nomi di due di quegli artefici: maestro Simone da Corleone e maestro Cicco da Naro [6].

Ma i due *pinturi* non furono soli a compiere l'opera: altre iscrizioni, che ancora non erano state lette, hanno testé rivelato altri nomi, altri particolari e altri fatti [7]. In ogni modo, pochi o molti gli artefici di queste pitture, possiamo essere certi che essi si sono valsi dell'aiuto di repertori, di codici miniati e fors'anco dalla viva voce di giullari e di cantastorie di poemi epici e cavallereschi. Nella sala, dove Manfredi Chiaramonte intendeva di riunire i baroni della sua fazione o dell'isola intera, i pittori hanno voluto che fosse raffigurata la vicenda, or lieta ed or triste, di tutta quanta l'epopea medievale: odii od amori, tornei e battaglie, cacce e viaggi, balli e conviti. Sono quasi trecento questi quadretti, ora riuniti in serie dalle iscrizioni che ricorrono sull'alto e sul basso del trave, e ora invece senza alcun nesso apparente con quanto precede e con quel che segue, sia per volontà dell'artista o sia per la manomissione e le lacune sopraggiunte. Ma, anche prescindendo dal certo valore d'arte di queste pitture, il soffitto dello *Steri* ha un inestimabile pregio per gli studi di iconografia e chiede di essere, con cura paziente esplorato, in-

UN CAVALIERE. PALERMO, PALAZZO CHIARAMONTE.

terpretato in ciascuno dei suoi innumerevoli particolari leggendari. Qualche tempo fa gli studiosi siciliani dubitavano che le storie raffigurate sui travi e sui tramezzi, si riferissero a fatti e ad episodi della vita di Manfredi Chiaramonte e dei suoi antenati. Se così fosse, i due *mastri* di Naro e di Corleone e i loro collaboratori avrebbero dato prova di una indipendenza e di una libertà di ispirazione ben rare nella civiltà medievale. In realtà il loro sforzo inventivo si limita entro assai più modesti confini: essi muovevano ora da miniature di codici, ora dalle figure dei cofani d'avorio, ora invece seguivano, passo passo le ottave di qualche poemetto leggendario ch'era divenuto popolare in quegli anni [8].

Una nuova prova dei loro metodi di lavoro e dei procedimenti, che essi seguivano nella scelta dei soggetti e nello sviluppo delle loro scene, si ha nella leggenda di Evilmeradac che ricopre uno dei travi sopra la sezione della sala ora adibita a vestibolo dell'aula grande verso la piazza. Lungo il margine superiore della scena istoriata corre questa iscrizione: *Evilmeradac: secavit corpus patris sui in trecentas partes.*

Un giovane, vestito con un attillato corpetto e con calzoni a sbuffo, sbuca da una casa, pone il ginocchio a terra e impugna con la destra una scure (*pag. 428*). Con la sinistra tiene per i capelli una figura che gli

STORIA DI EVILMERADAC. PALERMO, PALAZZO CHIARAMONTE.

si stende innanzi: questa ha il capo staccato dal busto, le mani mozzate, e pur mozze e stroncate le gambe. Dieci uccelli di rapina (aquile od avvoltoi) accorrono alla vista della strage, col becco avidamente proteso verso quel sangue effuso. Col truce atteggiamento contrasta la raffinatezza delle vesti, contrastano le linee giovanili del volto e la composta eleganza dei capelli accuratamente spartiti a metà della fronte. A rendere più violenta la contrapposizione una grandissima elsa di spada, sormontata dal pomo metallico, appare sul lato sinistro di questo strano sicario, riempiendo tutto l'angolo formato dal busto e dal braccio destro rialzato nell'atto di impugnare la scure. Il pittore ha voluto senza dubbio accennare ai due successivi strumenti della strage; la spada, che ha dato il primo colpo ed or è ringuainata, e la scure, con che si compie l'orribile profanazione del cadavere.

Il nome *Evilmeradac* è biblico; ricorre nel secondo libro dei *Re* (XXV, 27) e nel LII di Geremia (31-34). Figlio e successore di Nabucodonosor, appena salito sul trono, il re di Babilonia Evilmeradac volle mitigare l'asprezza della prigionia degli Ebrei e del loro re Gioachino; trasse costui dal carcere, gli diede vesti meno squallide, lo ammise alla sua tavola e gli parlò benignamente. «E del continuo gli era dato, giorno per giorno, il suo piatto, da parte del re di Ba-

STORIA DI EVILMERADAC, PALERMO, PALAZZO CHIARAMONTE.

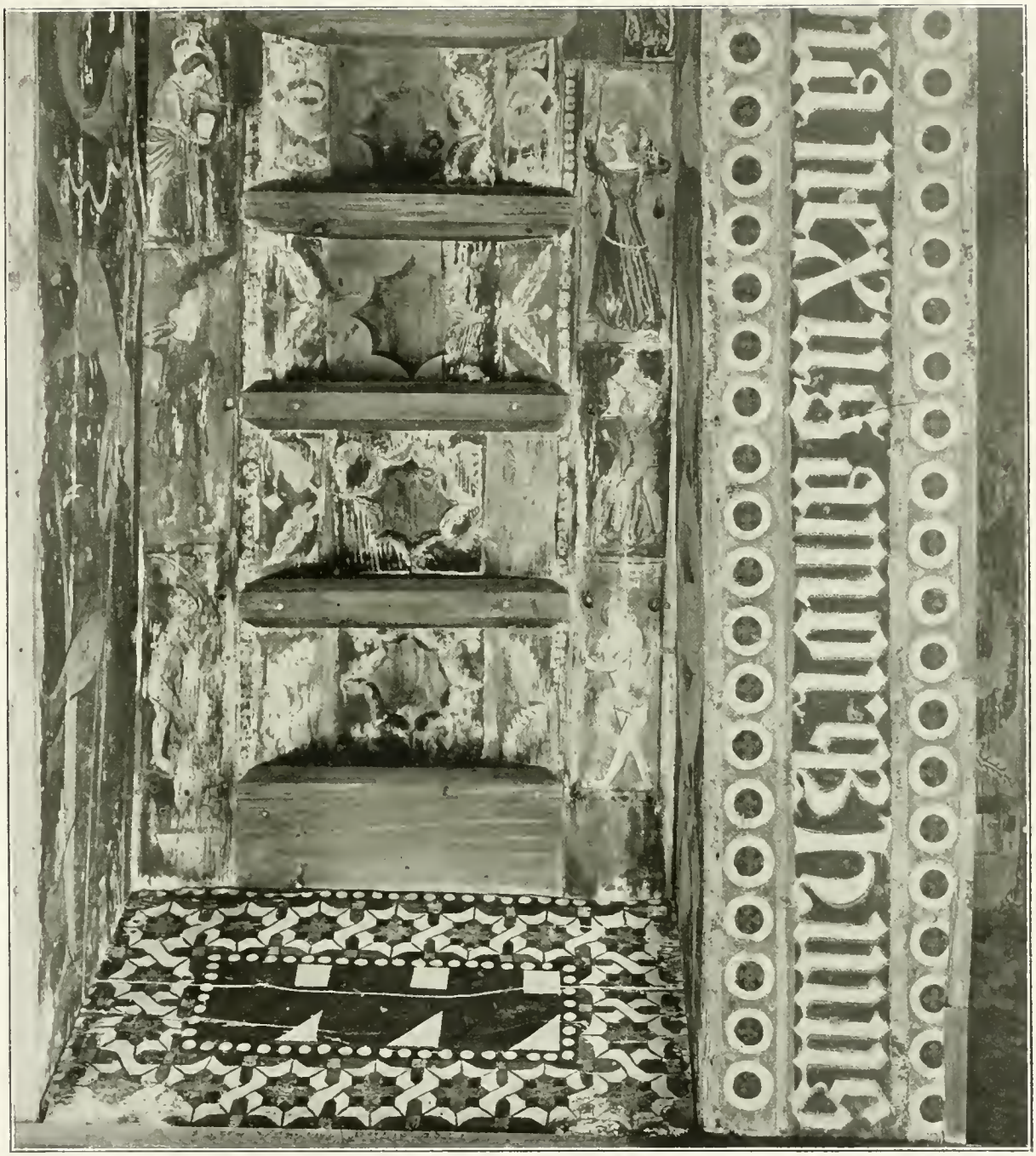
bilonia, tutto il tempo della vita sua, infino al giorno della sua morte». Questa gentilezza d'animo, che si rivela nella generosità verso il vinto, mal si concilia con lo spaventevole atteggiamento in cui i *mastri* siciliani hanno raffigurato il loro leggendario Evilmeradac: segno che essi non avevano letti i due passi dell'antico testamento, o, se pur li avevano letti, già li avevano dimenticati quando si accingevano all'opera loro. Non dunque la Bibbia, ma altri testi della letteratura medievale essi tenevano sott'occhio durante la composizione della tragica scena.

Del breve regno di Evilmeradac, ucciso dal cognato Nergal-sar-ussur (marito della figlia di Nabucodonosor) dopo due soli anni dalla sua assunzione al trono, ci rimangono, del resto, ben pochi altri ricordi storici, oltre i due passi scritturali [9]; un rapido giudizio di Flavio Giuseppe (*Antiq. Iud.*) e uno, altrettanto rapido quanto severo, di Beroso. Ma né a Flavio Giuseppe né a Beroso caldeo è da pensare di fronte alle pitture giullaresche del vecchio *Steri* palermitano. Ci soccorrerà invece una strana leggenda medievale non so come nata e donde pervenuta in occidente [10]. Il mite re di Babilonia, che, secondo i due passi paralleli del libro dei *Re* e di *Geremia*, aveva iniziato il suo regno sotto sì lieti auspici, secondo tali racconti medievali avrebbe invece conquistato il trono mediante un orribile delitto: il parricidio. «Evilmeradach (scrive il frate domenicano Jacopo da Cessole) rex Babilonis, homo injustus crudelis et lascivus... patris corpus, Nabuchodonosor scilicet, in trecentas partes divisit et trecentis vulturibus comedendum dedit» [11].

Il trattato del frate domenicano ebbe verso la fine del secolo XIII una grandissima popolarità, sia per la piacevolezza delle allegorie tolte dal giuoco degli scacchi e sia per l'abbondanza dei riferimenti storici di novelle e d'aneddoti, che contiene.

Se ne hanno numerose versioni volgari (due francesi del secolo XIV, di Jean Ferron e di Jean de Vignai, una tedesca in versi del 1337 e una in prosa, una inglese di William Caxton, e un'altra inglese più tarda, e due italiane); e se ne contano numerosissime copie manoscritte, alcune delle quali fregiate di ricche miniature [12]. Una di queste miniature, proprio all'inizio del volume, doveva illustrare il parricidio del re Evilmeradac, che dopo aver ucciso il padre Nabucodonosor, fece del corpo «trecento parti e dielle a mangiare a trecento avoltori» [13]. Un libretto del genere, il testo originale latino o una delle versioni volgari o qualche altro trattatello derivato da quest'opera [14], il *mastru* siciliano doveva avere sott'occhio durante la composizione della scena. Le parole dell'iscrizione latina paiono proprio tratte dal testo medesimo di frate Jacopo da Cessole.

Al pari del frate domenicano, anche il pittore popolaresco e, direi quasi, giullaresco del palazzo Chiaramonte deve aver pensato al parricidio dell'antico re di Babilonia per porre sotto gli occhi dei suoi signori i terribili effetti dell'ambizione politica, che acceca e spegne i più elementari sentimenti di umanità. Collocata accanto agli altri innumerevoli episodi delle umane vicende, che ricoprono tutto quanto il soffitto, questa scena di sangue doveva suggerire allo spettatore un nuovo monito intorno alla fragilità delle cose umane. Mentre la corte siciliana s'accalcava nel magnifico salone palermitano, affannandosi dietro chi sa qua-



UN LATO DEL SOFFITTO CON ISCRIZIONE LATINA. PALERMO, PALAZZO CHIARAMONTE.

le vana chimera. lassù. nelle pitture del tetto di quercia e d'abete. i giullareschi pittori di Naro e di Corleone avevan voluto effigiati i personaggi antichi. fermati nel loro gesto di odio o di amore. quasi ad attestare che la storia è un perenne scorrere di lagrime e sangue. che non ha fine o pace.

Ezio Levi.

(1) A. MAUCERI. *La reggia dei Chiaramonte in Palermo*, nell'*Emporium*, XVII (1903), p. 469; F. LA MANTIA. *Il palazzo dei Tribunali in Palermo e le sedi delle Magistrature*. Palermo, 1921 (*Archivio Storico Siciliano*, N. S., vol. XLV).

(2) F. LA MANTIA, op. cit., p. 13.

(3) G. PITRE. *Del Palazzo Chiaramonte in Palermo e di un carcere del S. Uffizio in esso recentemente scoperto*, nella *Sicilia Illustrata*, IX (1911), p. 9.

(4) F. LA MANTIA, op. cit., p. 15.

(5) Il restauro, compiuto dall'architetto Giuseppe Patricolo, nel 1898, è stato da lui illustrato l'anno dopo nell'articolo: *Il soffitto del Palazzo Chiaramonte in Palermo*, nell'*Arte Italiana decorativa e industriale*, Milano, 1899, VIII, 67.

(6) Le due iscrizioni recanti il nome di *Mastru Simuni pintari di Curiglia* e di *Mastru Chicu pinturi di Naro* sono state pubblicate da G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, p. 28.

(7) Tutte le altre iscrizioni saranno pubblicate ed illustrate nel volume che andiamo preparando Ettore Gabrici ed io. *Le pitture medievali del Palazzo Chiaramonte in Palermo*.

(8) Cfr. il mio articolo: *L'epopea medievale nelle pitture del palazzo Chiaramonte a Palermo: la Storia di Elena*, in *Dedalo*, vol. V (1924), fasc. 8.

(9) F. VIGOUROUX, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1899, II, 2127; *Jewish Encyclop.*, 1923, V, 281 *Encyclop. Biblica*, II, 1430. J. HASTINGS, *Diction. of the Bible*, I, 798. Il suo nome era Amel-Maruduk; il suo regno va dal 562 al 560 a. C.

(10) Non so se essa sia il *Commento* di San Girolamo a Isaia (*Patrol. Lat.* XXIV, 162). Secondo San Girolamo, il nuovo re Evilmeradac, per dissipare i dubbi e le esitazioni di quanti credevano il defunto Nabucodonosor ancor vivente, ne fece aprire la tomba e trarre fuori con uncini e con funi il cadavere; « ut fidem patris mortui faceret, aperuit sepulcrum et cadaver ejus unco et funibus traxit ».

(11) JACOBI A CESSOLIS, *De Ludo Schachorum*, cap. I; cfr. l'art. « Jacques de Cessoles dominicain » nella *Hist. Littéraire de la France*, XXV, 9-41.

(12) Cfr. G. FOGOLARI, *Le figure degli scacchi in un trattato del Trecento*, nel vol. *Nozze Hermanin-Hausmann*, Perugia, 1903.

(13) Così la versione italiana nell'ediz. fiorentina del 1493, c. 1 *b*.

(14) Per esempio il *Tractatus de Ludo Scachorum* premesso al *Chronicon Magnum* di frate Paolino Minorita (m. 1345) o il trattato *De regimine rectoris* pur di frate Paolino Minorita (cfr. G. FOGOLARI, op. cit., p. 5).

I LAMBERTI A VENEZIA – III, IMITATORI E SEGUACI.

Mentre a Venezia, con i Lamberti e i loro soci toscani, l'arte della rinascenza trionfava per volere del Governo, nelle opere pubbliche più insigni, le preferenze popolari erano ancora quasi tutte per l'arte gotica, e specialmente per i tipici suoi rappresentanti, i maestri lombardi dell'Opera del Duomo. E questi, se nel coronamento di San Marco si erano adattati a compiti secondari, quali il lavoro dei fiorami gotici, che ne lambiscono i fastigi, con poche digressioni nel campo della vera statuaria, come i quattro ispidi doccioni della facciata e l'Angelo Michele nell'ultima edicola di San Basso, in opere private trionfano ancora appieno. Lo prova la più fiorita delle case veneziane del primo quarto del Quattrocento; la Ca' d'Oro. Affidata a Matteo Raverti, che ne fece quel delizioso illogico capolavoro che tutti conosciamo e amiamo.

Di fronte a queste due schiere l'arte locale stava tanto più titubante, quanto più era smarrita e decaduta. Il breve splendore dei fratelli Dalle Masegne, Jacobello e Pietro Paolo, che aveva portato l'arte veneziana, sviluppata dagli esempi pisani, specie di Nino oltre la laguna, era passato e si era perduta quella forza di espansione loro derivante dal valore artistico più che locale, e da una comprensione della forma che è quasi rinascenza. Nei figli dei Dalle Masegne il gusto della decorazione riprese il

BARTOLOMEO BON: LA CARITÀ NEL PUTEALE DELLA CA' D'ORO, VENEZIA (*fot. Naya*).

sopravvento, per nascondere la pochezza sostanziale; in modo tanto eccessivo che il Governo veneziano se ne stancò, come se ne stancò poi la comunità di Sebenico per il suo bellissimo Duomo. Tolto nel 1441 ad Antonio di Pietro Paolo, per essere affidato alla direttiva non meno veneziana, ma più geniale del maestro Giorgio Orsini, che tutto vi riluce.

Torniamo a osservare la tomba di Agnese Venier, che è del 1413 (*Dedalo*, 1927, p. 290), per misurare la miseria dell'arte veneziana. Rispetto a questa l'apparizione di Bartolomeo Bon, che troviamo nominato per la prima volta nel 1422 a proposito dei lavori della Ca' d'Oro, è certo ben altra cosa. E sopratutto degna, anche se il suo modulo torni completamente lagunare e il suo gusto miri più alla decorazione che alla costruzione. Reviviscenza quasi esasperata della tradizione: cara, nostalgica, ultima ripresa isolana prima di cedere onoratamente le armi [1].

La prima opera datata, di scultura, di questo maestro (perché torna inutile parlare del padre Giovanni, piuttosto architetto che altro) è il puteale, la «vera da pozzo» della Ca' d'Oro, eseguita in marmo rosso

BARTOLOMEO BON: LA FORTEZZA NEL PUTEALE DELLA CA' D'ORO, VENEZIA (*fot. Fiorentini*).

di Verona nel 1427, come sappiamo per documento certo. Eccola nelle tre facce, che hanno le raffigurazioni delle Virtù Cardinali (*pag. 433*). Sembra un capitello del Palazzo Ducale, eseguito in maniera più tozza, abbracciato dalla grassa vegetazione dell'acanto gotico, che pare soffocarla. Ne sbucano fuori agli angoli quattro energiche teste camuse, tipiche per la mancanza di proporzioni e di subordinazione musicale; di quelle proporzioni che sono la legge prima dei capitelli del Palazzo dei Dogi, anche quando più concedono al gusto locale.

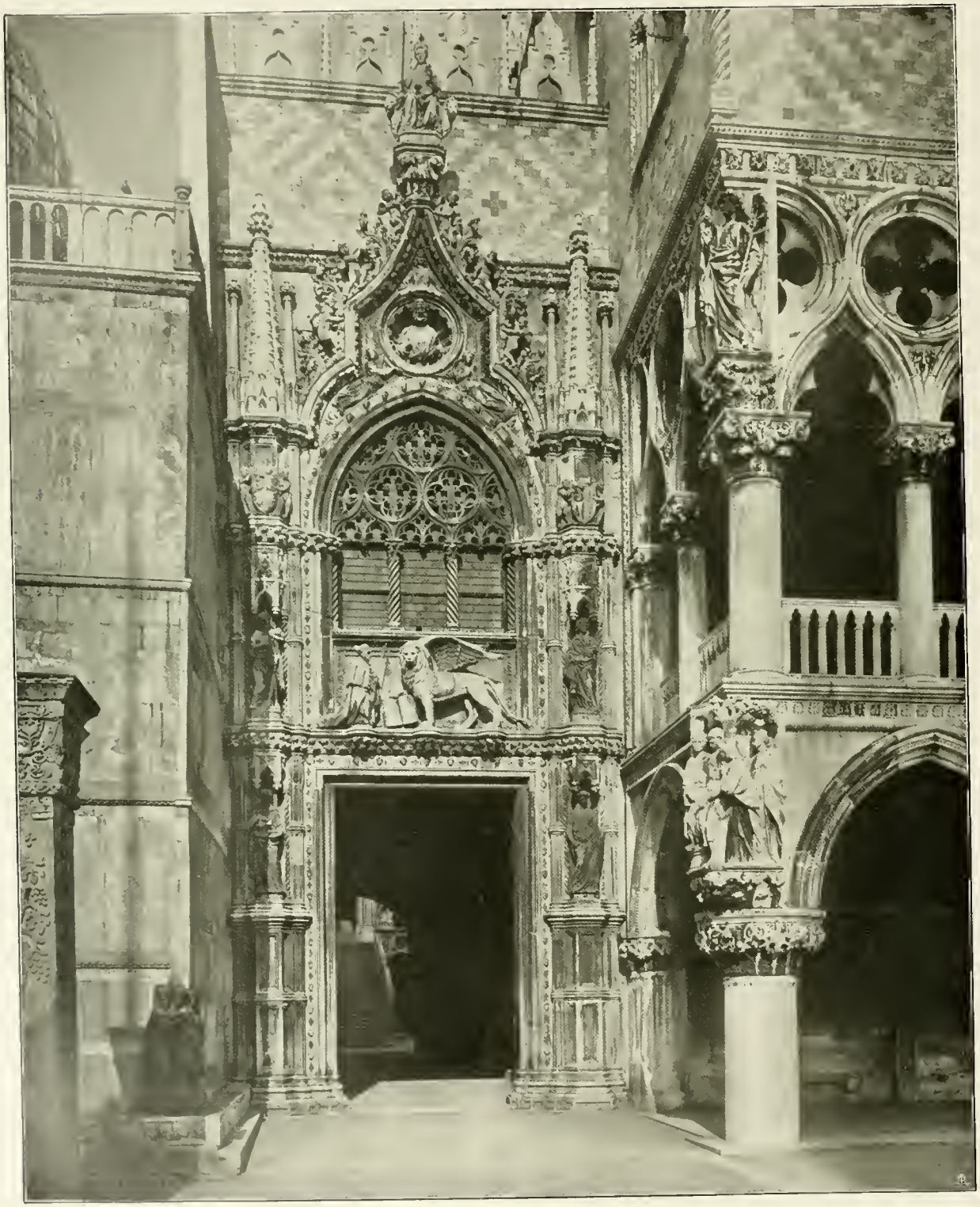
Ad onta di questa inimicizia fondamentale con il Rinascimento, non è a dire che questo non vi risuoni lampante: ma solo come imitazione, quella imitazione che sempre precede la comprensione. Le Virtù se ne stanno nel centro di ogni faccia, quasi appiattate fra l'acanto. Eppure non sono che l'eco di quelle dominanti dal Monumento Mocenigo e di altre opere dei Lamberti.

La Carità con il fuoco in mano, e il bimbo corpulento, male avvinghiato al corpo, si vede alla prima derivata dai Lamberti nella mossa e perfino nel panneggio; quel panneggio che scende come una sciabolata giù dal ginocchio a terra, il panneggio di mae-

BARTOLOMEO BON: LA GIUSTIZIA NEL PUTEALE DELLA CA' D'ORO, VENEZIA (*fot. Fiorentini*).

stro Niccolò e poi di Pietro nella lunetta Corner ai Frari; che è del 1417 circa, come sappiamo (cfr. *Dedalo*, 1927, pag. 356). Ma così a memoria, con puri intenti decorativi, come fiore colto a caso. Notiamolo, ad ogni modo, perché il suo motivo apparirà nel povero repertorio veneziano come un ritornello. E notiamo anche le due sorelle laterali del puteale famoso: la Fortezza (*pag. 434*) e la Giustizia (*pag. 435*), tutte sedute nel medesimo trono leonino, dove, se cambia il simbolo, poco altro muta. Le cose migliori restano sempre gli esorbitanti protomi angolari, che, per quanto slabbrati e rôsi, ci figgono addosso il loro sguardo or languido, or truce, dai lunghi occhi a mandorla [2].

Dieci anni dopo della «vera da pozzo», cioè il 10 novembre 1438, vediamo assegnato a Bartolomeo il primo lavoro ufficiale: la Porta della Carta, vale a dire la porta magna del Palazzo dei Dogi. Ma più per l'architettura che per le sculture. I documenti che ce ne precisano la storia, sino al 1442, non accennano mai alle quattro statue principali, in cui crediamo aver provato l'intervento di Pietro Lamberti. Tutto il resto è invece minutamente notato dalle vecchie carte; in quanto alla statua della Giustizia, al vertice, che è a tutto tondo quella in bassorilievo della Ca' d'Oro, per-



PORTA DELLA CARTA, VENEZIA, PALAZZO DUCALE.

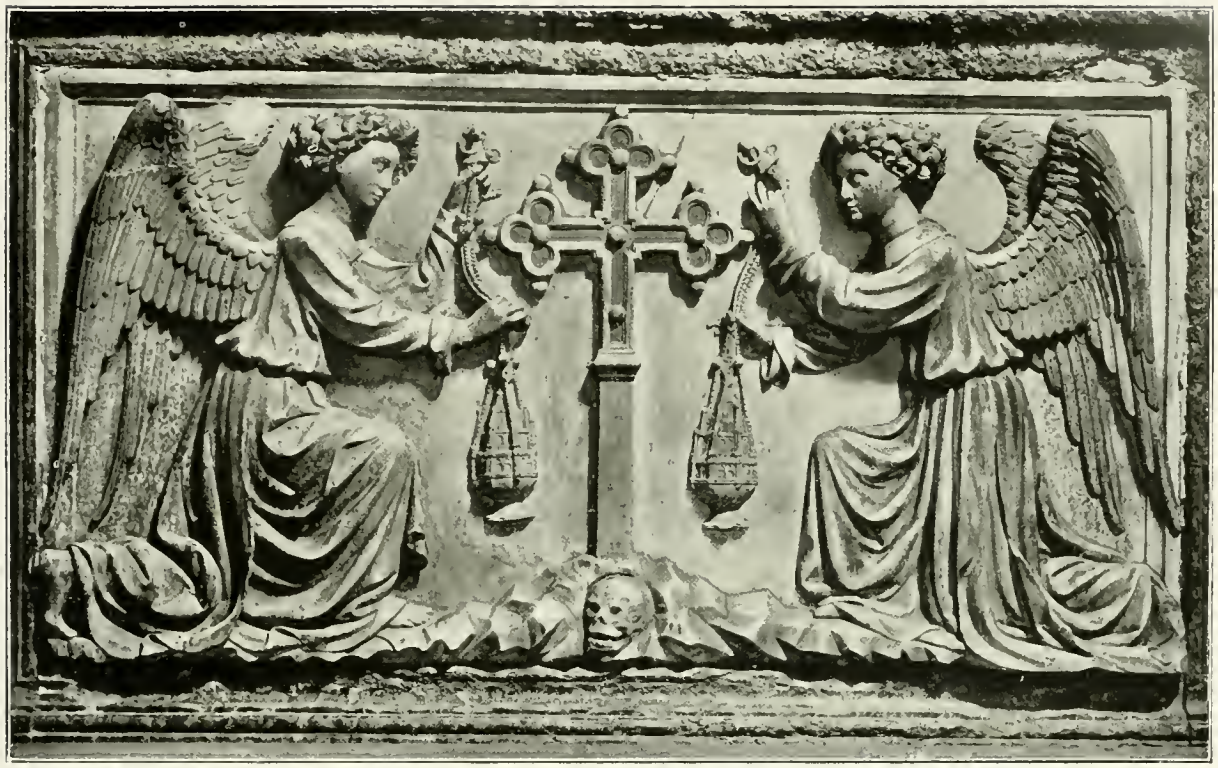
BARTOLOMEO BON: ANCONA NELLA CAPPELLA DEI MASCOLI. VENEZIA, SAN MARCO (*fot. Alinari*).

BARTOLOMEO BON: MADONNA, VENEZIA, SAN MARCO (*fot. Alinari*).

ché non nascan dubbi Bartolomeo stesso l'ha firmata, per vanto naturale e legittimo (*pag. 435*).

In questa macchina insigne non è certo la Toscana che trionfa, anche se le regala il fiore dei suoi marmi scolpiti; è la fantasia veneta che vince. I cui moduli fondamentali appaiono nel ben barbuto San Marco, ma con accento arzigogolato e intedeschito. Si pensa agli opulenti polittici contemporanei di Antonio Vivarini e di Giovanni d'Alemagna, che lo scultore sembra voler emulare nei ricci deliziosi e nell'inconsistenza. È l'arcigotico che trionfa; quello che rimarrà tipico per Giorgio da Sebenico, l'ultimo e il più grande dei veneti puri; allontanatosi da Venezia proprio in quegli anni, forse dopo aver collaborato con il Bon specie in quei vispi genietti scoppianti di forza, che si arrampicano lungo l'acanto e reggono gli scudi sotto i due pinnacoli, con la posa e il gesto barocco di quelli del 1443 nel fianco del Duomo marmoreo di Dalmazia.

Per la chiarezza del modulo masegnesco metto qui il ricchissimo altare marciano della cappella dei Mascoli, in quanto ha il vantaggio, pur non essendo documentato per l'autore, di possedere la data del 1430 (*pagina 437*). La Madonna regina, al tutto simile all'altra di San Marco, che si ammira nel transetto sopra una mensola floreale, pare ci porti addietro, nel trecento (*pag. 438*). Agli esempi pisani, che il Veneto ebbe numerosi, da quelli di Giovanni del 1305 circa, all'Arena di Padova, a quelli di Nino, di cui Venezia possiede l'opera ultima e *firmata*, nel monumento del 1368 del doge Marco Cornaro ai Santi Giovanni e Paolo. Ma è con questo suo parlare arcaico che proprio non



BARTOLOMEO BON: FRONTALE DELL'ALTARE DEI MASCOLI. VENEZIA, SAN MARCO (*fot. Alinari*).

BARTOLOMEO BON: LUNETTA ALL'INGRESSO DEL CAMPO DI SAN ZACCARIA, VENEZIA (*fot. Alinari*).

BARTOLOMEO BON: MADONNA, UDINE, MUNICIPIO (*fot. Alinari*).

si comprende come sia stato avvicinato allo scultore della lunetta Corner; tanto ne è opposta di spirito e di forme. Non quella si direbbe del 1417 circa, e questa del 1430; ma l'altare dei Mascoli il lontano antecedente e il bassorilievo dei Frari la gagliarda figliazione. E tale sarebbe per certo a Firenze. Nel Veneto è come il dolce sopravvivere di un mondo, arretrato per incantamento e perché armonizzi con i fiori della doviziosa cornice; nel suo genere una delle più belle create dal gusto locale.

Ecco però questo mite scultore, che inchina ancora le Madonne come i prototipi eburnei dugenteschi, guardare alla bellezza nuova, e ingegnarsi a ridurre puro gioco di panni, di ali e di chiome, da cui sbucano fuori le teste melense e le mani inarticolate, i due veri angeli della lunetta gloriosa dei Frari. Con quelli incantesimi di mosse perfettamente bilanciate, che erano per un veneziano, memore dei catalettici gesti reiterati dei bizantini, come una necessità (*pag. 439*). Ed ecco lo stesso scultore, in un'opera in cui era più agevole il consenso con il Lamberti juniore, nel timpano che adorna la porta del campo di San Zaccaria, copiare, non più gli angeli, ma la Madonna (*pag. 439*). E i panni si spiegano sino all'inverosimile, come la ruota di un pavone, e il Bimbo inarticolato tenta invano comunicare il suo affetto all'apatica Madre. Sparita è la deliziosa rastremazione del trono, e gli angioli, appropriati per la minore altezza, conveniente ai giovani e necessaria allo scemare dell'arco, sono sostituiti da due Santi nani; non piccoli cioè per logica fisica, ma per minor grado, come voleva la gerarchia bizantina. Ma chi è questo scultore che guarda al nuovo senza comprendere, an-

BARTOLOMEO BON: MADONNA DELLA MISERICORDIA. LONDRA, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (*fot. Fiorentini*).

che quando copia, serrato dalle sue formule infrangibili?

Ce lo dice la jeratica Madonna che protegge Udine dalla loggia fiorita del suo antico Municipio: ultima Basilissa della stirpe regale costantinopolitana, ceduta dalla patria moribonda alla prosperosa figlia. Essa se ne sta sino dal 1448 nella sua edicola.

solenne come un idolo, col suo Bimbo severo, imperatore in miniatura, anche se gli manca la corona. È la sorella maggiore delle due Regine marciane; è l'opera veneziana e documentata di Bartolomeo Bon [4] (*pag. 440*).

La rivediamo, ugualmente attonita, allargare il manto ai confratelli della Misericordia in un bassorilievo ricordato e lodato dal Sansovino come di Bartolomeo, la cui esecuzione non può andare oltre il 1451; anno in cui fu messa a posto sulla porta della Scuola verso la Corte Nuova. Donde prese il volo per Londra (*pag. 441*). Che cosa vi può essere di più tradizionale e bizantino di questa troppo lodata Madonna; gigantesca rispetto ai preganti, agli angeli che l'aiutano ad aprire lo sperticato mantello e ai Predecessori dell'Albero di Jefte, rannicchiati ciascuno sul suo ramo? All'*horror vacui* del primitivo in ritardo, si aggiunge per prova di una tradizionalità quasi feroce quel rannocchietto del Bimbo Gesù, accoccolato entro un alone sovra il petto della Vergine, come pulcino nel guscio, in quella buffa maniera che i soli bizantini usarono, e i pittori veneti mantennero, fino al trecento e non più [5].

Come si potrebbe, dopo questa prova di caparbio dispregio delle nuove leggi artistiche, accoppiare alla lunetta londinese l'altra della Scuola Grande di San Marco, dove il Santo protettore evangelizza i devoti, con tanta maestà, con tanto ritmo e con tanto rispetto delle proporzioni (cfr. *Dedalo*, 1927, pag. 370)?

Eppure tutto non corre liscio per l'opera del nostro Bartolomeo Bon, che sappiamo imprenditore, oltre e più forse che artista. Il Fogolari ha provato con documenti inecepibili che spetta al veneziana artista molta parte dei lavori della Chiesa della Carità, e fra l'altro la lunetta della porta principale, rappresentante l'Incoronazione della Vergine, commessa nel 1443 da un certo don Fulgenzio, ma solo nel 1449 finita e policromata, per mano di Ercole figlio adottivo di Jacobello del Fiore [6]; lunetta che si conserva ancora in una sacrestia della Salute a Venezia.

È in quest'opera che la tradizione iconografica e artistica si rompe, per dare alla scena, comune anche per l'arte veneta, un modulo più alto e inconsueto. La Incoronazione non è più stipata nel suo vano centinato, e non accusa i soliti idiotismi bizantini (*pag. 443*). Gli angioli ai lati, con un'ala raccolta e una spiegata, in atto di suonare il *ninfale*; le ben proporzionate figure della Vergine e di Cristo che l'incorona; la glorietta di cherubini donde si affaccia per benedire a entrambi il Padre Eterno, hanno tali squisitezze *rinascenza*, da parerci incomprensibili nel consueto, goticissimo Bartolomeo Bon.

Come d'altra parte inscrire questo lavoro fra la Porta della Carta e la Madonna di Udine? Non sapremmo, se i documenti non c'insegnassero che Bartolomeo, con il padre Giovanni finché visse, cioè fino al 1443, e poi solo, fu come il capo di una ditta e di una bottega, ed ebbe collaboratori svariati, fra cui noto maestro Pantalon, non foss'altro che per il nome allegro. Né aveva scrupolo di affidare l'esecuzione delle opere a questi aiuti secondo la convenienza e le circostanze.

Scoprire questo aiuto evidente, ma nel nostro caso anonimo, potrebbe sembrare vano, se il lavoro non lo meritasse, e l'ar-

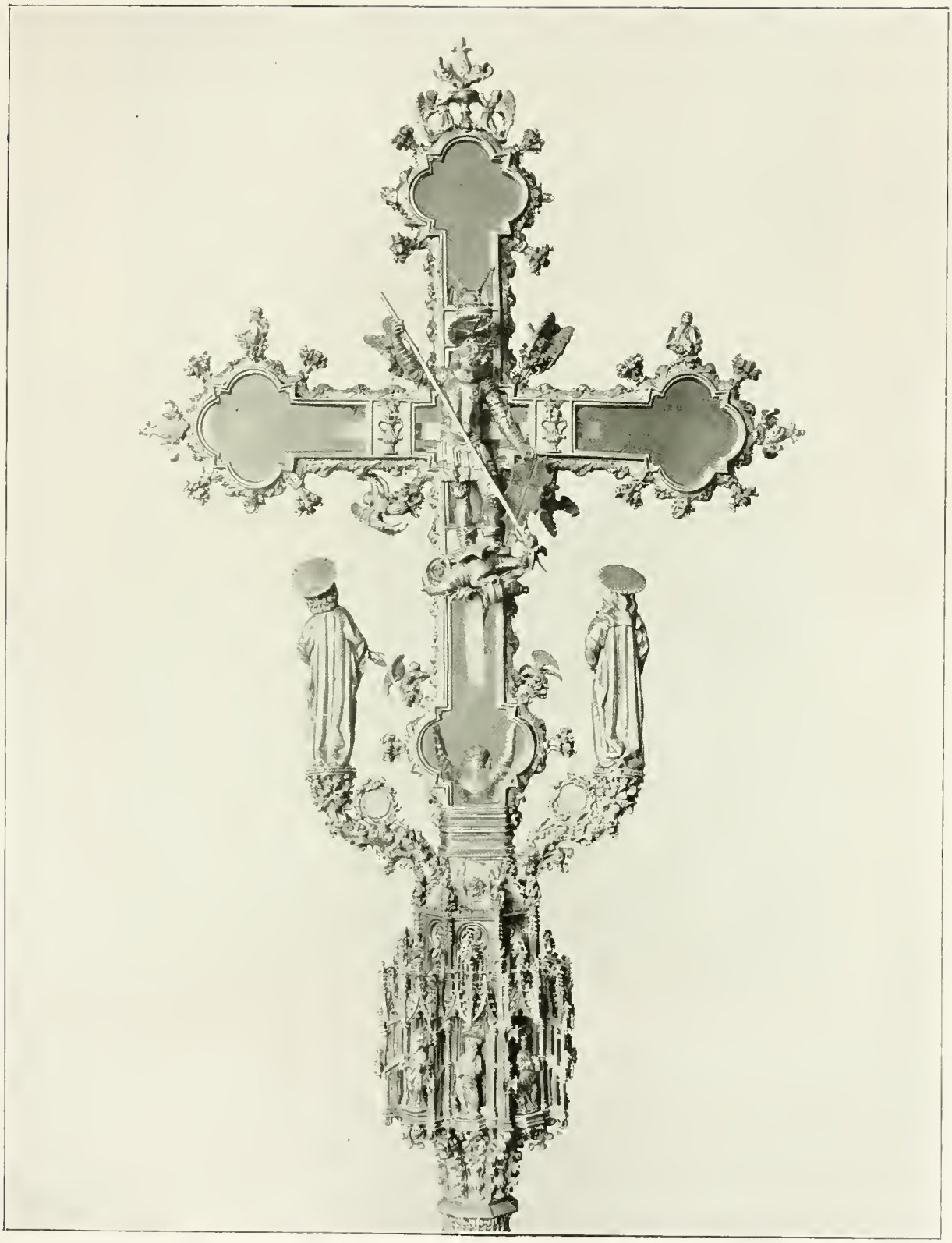
BARTOLOMEO BON: INCORONAZIONE DELLA VERGINE. VENEZIA, SACRESTIA DELLA SALUTE (*fot. Filippi*).

guzia toscana di certe testine di angeli attorno al Padre Eterno e ai piedi del gruppo principale non ci suggerissero il nome di un donatelliano, aggraziato come un Desiderio e nervoso come un Botticelli. Un artista che ci testimoniano i documenti rifugiato col fratello Cosimo a Venezia per sfuggire la giustizia, appunto nel 1446: Agostino di Duccio [7]. Non v'è difficoltà a pensare che, stretto dal bisogno, l'artista, si adattasse a collaborazioni modeste. Certo è che (sia detto nei limiti di una pura ipotesi), alcune peculiarità tecniche, prima fra tutte l'uso abbondante del trapano, ci ricordano il maestro, in uno stadio migliore di quello modenese del 1442; già padrone delle tendenze espressive lineari che, poco dopo, dovevano trionfare a Rimini. Sia o non sia il grande toscano, il cui nome, speso troppe volte male nel Veneto, si pronuncia con timore, è certo che non si spiega la novità di questo capolavoro del Bon, se non dichiarandolo suo solo per adozione.

L'esempio dei Lamberti non trovò sempre a Venezia gente di dura cervice. Non foss'altro perché il vento della moda cominciava a volgere decisamente verso la Toscana, e non occorreva essere *snob* per intenderla.

I Lombardi, gente duttile e avventurosa,

PARTICOLARE DELLA CROCE DI SAN TEODORO.
VENEZIA, REGIE GALLERIE (*fot. Bassani*).



PARTICOLARE DELLA CROCE DI SAN TEODORO.
VENEZIA, REGIE GALLERIE *(fot. Bassani)*.

PARTICOLARE DELLA CROCE DI SAN TEODORO. VENEZIA, REGIE GALLERIE.

che sapeva per interesse e per gusto adattarsi a ogni vento, furono i primi convertiti, ben comprendendo che, anche in arte, il torto è di chi resta indietro. Si erano adattati a fare da buoni collaboratori del vecchio Niccolò: avevano visto i primi impeti di vera rinascenza nel fantasioso suo figlio Pietro: avevano imparato, sia in San Marco, sia nel Palazzo Ducale, tanto ad assecondare con astuzie le loro direttive innovatrici, quanto a lusingarle negli indugi gotici e veneti, per non essere primi a trarne profitto.

Metto in loro nome, o meglio nel novero della collaborazione più stretta, prima di

PARTICOLARE DELLA CROCE DI SAN TEODORO. VENEZIA, REGIE GALLERIE.

tutto la Croce di San Teodoro, restituitaci dall'Austria, il prototipo delle croci venete; di quelle preziose opere di argenteria che erano il vanto dei tesori chiesastici, specie a Venezia dagli occhi di gazza. Invano si è tentato allacciarla al tipo indigeno, quello capeggiato dai celebri zecchieri della Serenissima, i Sesto: devoti ancora nel 1421, come prova, la Croce di Venzone, datata e segnata da Bernardo di Marco, al modulo veneto, a quello masegnesco, proprio, lo abbiamo visto, del Bon (*Dedalo*, 1922, p. 159). La Croce di San Teodoro è invece il simbolo della ribellione a queste gioiellerie casa-

linghe certo per impulso dei maestri toscani. Guardiamola, mercè le riproduzioni particolari, tanto necessarie a rapire il secreto di queste microsculture (*pag. 444-45*). Il suo respiro è più grande della sua piccolezza. Una legge superiore anima questo gingillo. Tutta la sapienza tecnica della tradizione gotica, naturalistica e complicata domina l'architettura della Croce, concepita come l'antico albero di Adamo, piantato sul nodo cuspidato, costrutto come una piccola chiesa. S'allarga con i branchi più robusti a preparare il ricetto della Vergine dolente e del San Giovanni, e con i rami più flessibili ascende a continuare le quattro braccia lobate, di terso cristallo, entro cui sta la sacra reliquia. È quindi una delle tante *stauroteche*: ma certo per arte una delle più belle.

Se l'architettura è gotica, d'un gotico contenuto, ma patente, la parte figurata ci lascia perplessi. La teoria degli angioletti, che corona le cuspidi e sale lungo i rami a raccogliere il sangue prezioso di Cristo, ci ricorda subito il tipo lombardo; quello di Michelino da Besozzo, per i visi tondi e per le zazzerette viscontee; lo stesso corpo di Cristo, dal perizoma roccioso, dai piedi scimmieschi, dal capo troppo grande, dal viso scontorto, ci conduce a gl'ispidi doccioni della facciata marciana (*pag. 446*). Ma altri elementi ci portano altrove e più in alto. Tanto ai piedi del goticissimo bocciolo, quanto nei bracci, in fianco del San Teodoro debellante il drago, si notano i tipici vasi baccellati cari a Donatello, e, in quest'ultima parte arricchiti da genietti che soffiano entro le buccine, con quanto fiato hanno nel loro piccolo corpo. Tutto è monumentale nelle figure. Si pensi all'idea di quella Maddalena, a braccia aperte ai piedi della Croce, in una posa che non troviamo se non nella tavola napoletana di Masaccio; si guardino gli Evangelisti del nodo, che nella loro scala minuscola altro non sono che i fratelli di quelli di San Marco (*pag. 449*). Che dire poi del bel cavaliere San Teodoro, che subito ci fa pensare ai doccioni verso San Basso e al giustiziere di Salomone nel gruppo del Palazzo Ducale? (*pag. 450*) [8]. Come non vedere che anche in questo piccolo, grande monumento, la sapienza toscana si è unita all'industria lombarda, per creare uno di quei capolavori gotico-rinascenza che erano la gioia dei Veneti di allora e, in tanta parte, la nostra?

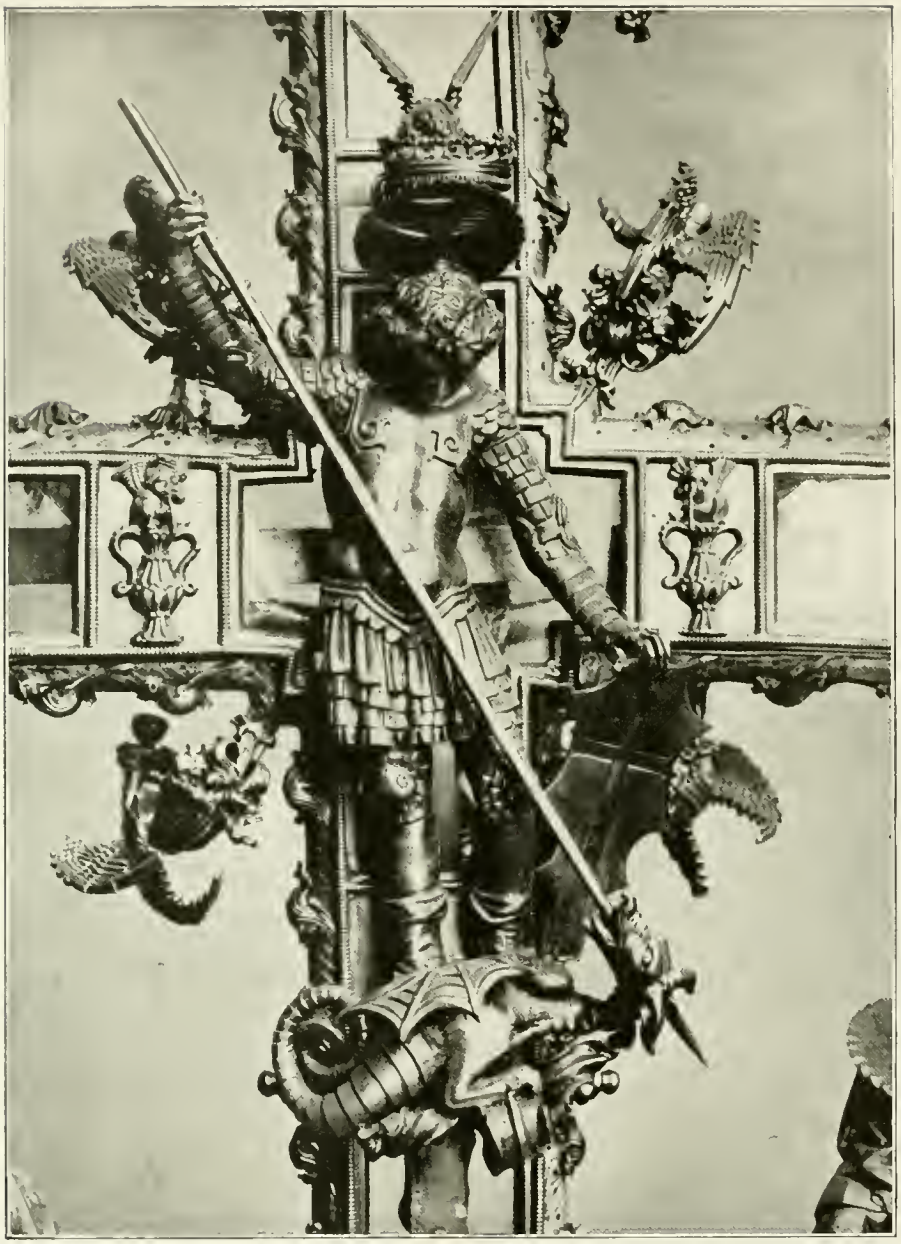
Non esce da questa schiera un po' ambigua nemmeno la Croce lignea di San Giorgio, che invano s'è attribuita a Michelozzo. Evidentemente non le è ignoto l'alto esempio del Brunellesco, ma il fare gotico dello stile di transizione vi è ancora dominante. Se non fosse difficile giudicare un'opera, in cui la materia docile concede possibilità inconsuete, io non sarei lontano dall'attribuirla allo stesso Niccolò, paragonando i capelli e la barba bene arricciolati e spartiti, precisamente come nel San Jacopo di Orsanmichele (*pag. 451* - cfr. *Dedalo*, 1927, pagina 347). Ma se non sarà proprio sua, come vogliono anche le nobili proporzioni, si dovrà ancora pensare a un lombardo, collaboratore e imitatore.

Bisogna scendere però di parecchi lustri perché il trionfo della toscanità sia definitivo. Sopratutto lo aiuta l'opera dello scultore ufficiale che forse succedette a Pietro Lamberti.

PARTICOLARI DELLA CROCE DI SAN TEODORO VENEZIA, REGIE GALLERIE.

Morto Bartolomeo Bon e morto probabilmente anche Pietro Lamberti, vale a dire lo scultore e l'architetto della Serenissima, li sostituiscono i fratelli Antonio e Paolo Bregno da Como o più propriamente da Righeggia sul lago di Lugano, che allora faceva parte della diocesi comasca. Nomi noti per via di qualche documento, e dal ricordo prezioso che fa il Sansovino del più celebre dei due, Antonio, come «Architetto e Prothomaestro del Palazzo.»

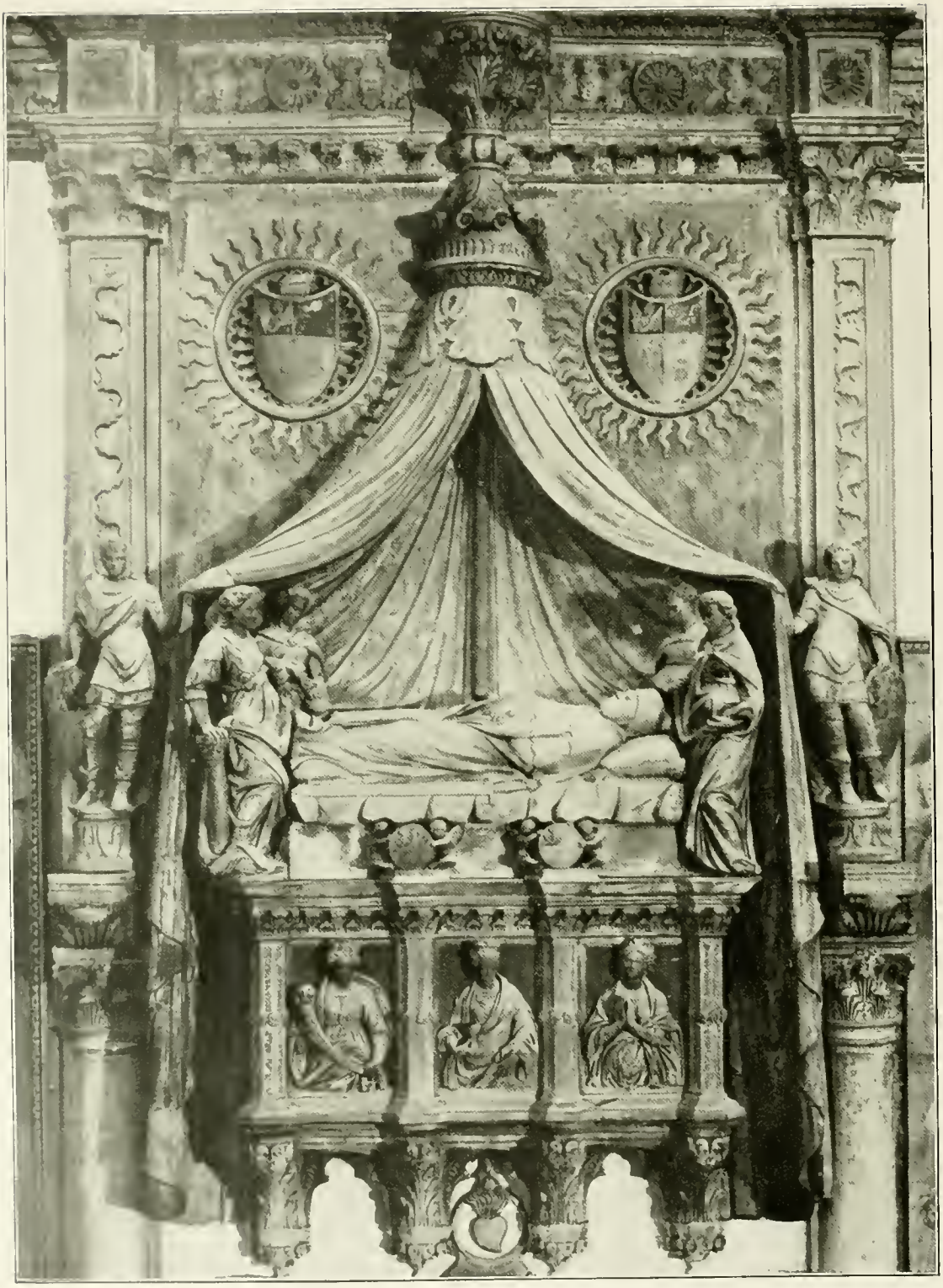
Protetti dal grande e sfortunato doge



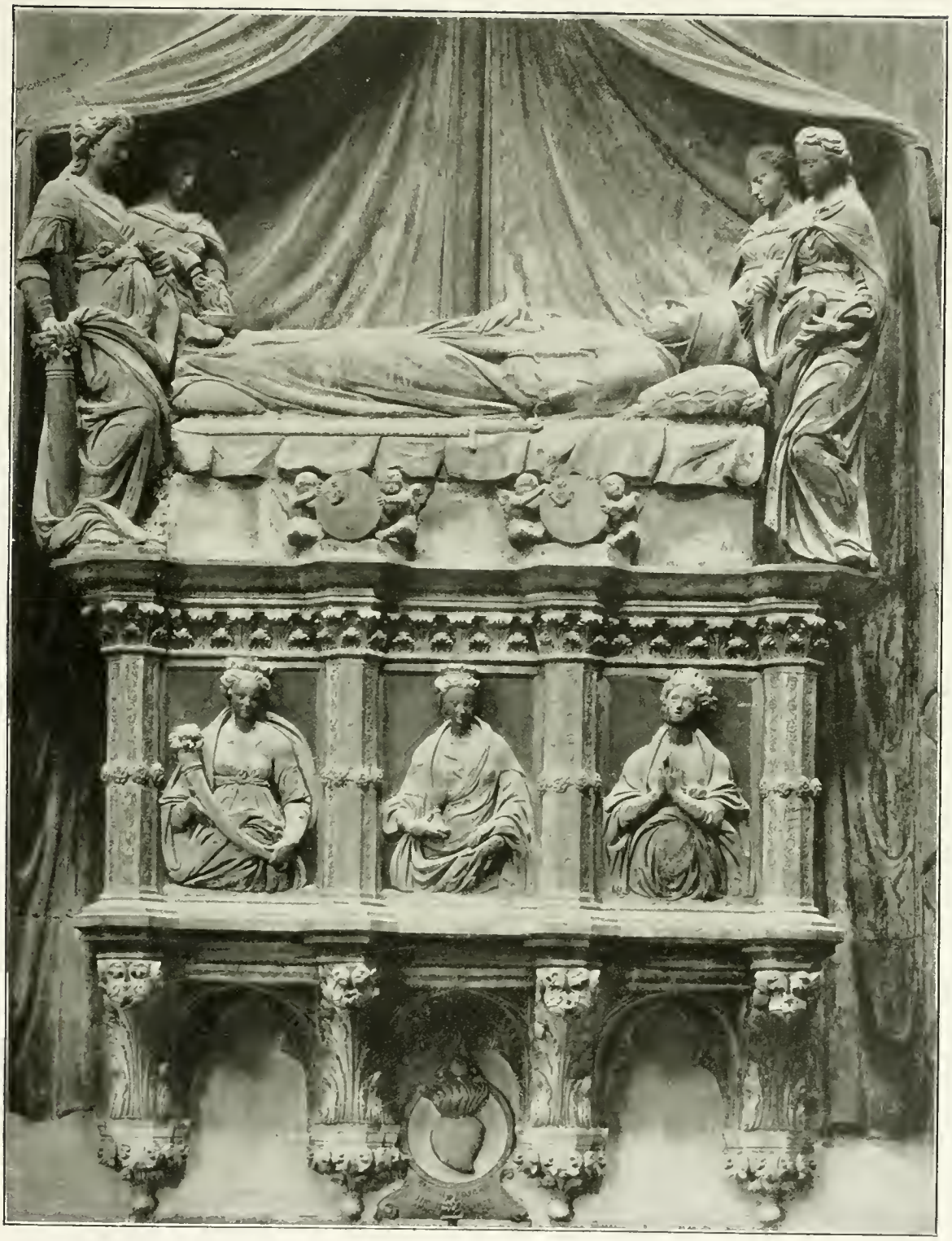
PARTICOLARE DELLA CROCE DI SAN TEODORO, VENEZIA, REGIE GALLERIE.

Francesco Foscari, gli elevarono il monumento dei Frari, com'è provato da una stampa, fatta eseguire dai discendenti della gloriosa famiglia a Sebastiano Giampiccoli, nel 1777 (*pag. 452*). Una tomba pensile, a padiglione, sul tipo di quella Mocenigo, ma più pomposa. Della pompa che in arte, come nella vita, è il primo desiderio della gente nuova. Tutte le virtù le fanno corona: le tre teologali a mezzo busto e a bassorilievo, nei campi dell'arca, le quattro cardinali a figura intera e a tutto tondo sotto il padiglione tenuto aperto da due scudieri, entro al quale giace il Doge, che ebbe pace solo dalla

CROCE LIGNEA. VENEZIA, SAN GIORGIO (*fot. Alinari*).



ANTONIO E PAOLO BREGNO: TOMBA DI FRANCESCO FOSCARI.
VENEZIA, FRARI (*fot. Alinari*).



ANTONIO BRIGNO: PARTICOLARE DELLA TOMBA FOSCARI.
VENEZIA, FRARI (*fot. Alinari*).

morte (*pag. 453*). Dietro poi, un campo adorno di stemmi, e nel cimiero cuspidato il Redentore che guida l'anima effigiata a guisa di un bimbo spaurito, e ai lati l'Annunciazione. Fregi e membrature gotiche dovunque: ma di un gotico rettificato che è quasi rinascenza. E non è a dire che l'eredità gotica, e siamo ormai dopo il 1457, non trapeli anche nelle statue, in cui converrà ben distinguere il gruppo principale intorno alla tomba, dalle tre del fastigio. Quelle della tomba di un tipo che, se ancora ricorda alquanto il Bon, tende d'altra parte all'imitazione dichiarata di Pietro Lamberti, e questa lotta dà alle sculture quel fare, imbambolato nei visi e dinoccolato nelle membra, che subito le caratterizza. In quanto alle vesti, abbondanti e pesanti, come si notano ad esempio in altri artisti di transizione tipo Gerolamo da Cremona, si distribuiscono sul corpo quasi fossero fasce o cordoni. Con modo ben differente dal piegare roccioso delle statue del coronamento; quello che si nota anche nei bassirilievi del tornacoro della stessa Chiesa (*pag. 455*).

Al fare del gruppo principale si avvicina in modo evidente l'arca di Antonio Venier ai Santi Giovanni e Paolo, invano creduta poco lontana dalla morte del Doge (+1400) al pari delle statue masegnesche che la circondano (*pag. 456*). Bastano le Virtù che coronano la cassa, entro nicchie a conchiglia, per dover arrivare a parecchio dopo la tomba Mocenigo di Pietro Lamberti, di cui sono un plagio evidente. I fregi e l'esecuzione ci dicono infatti chiaramente che siamo nella cerchia di Antonio Bregno.

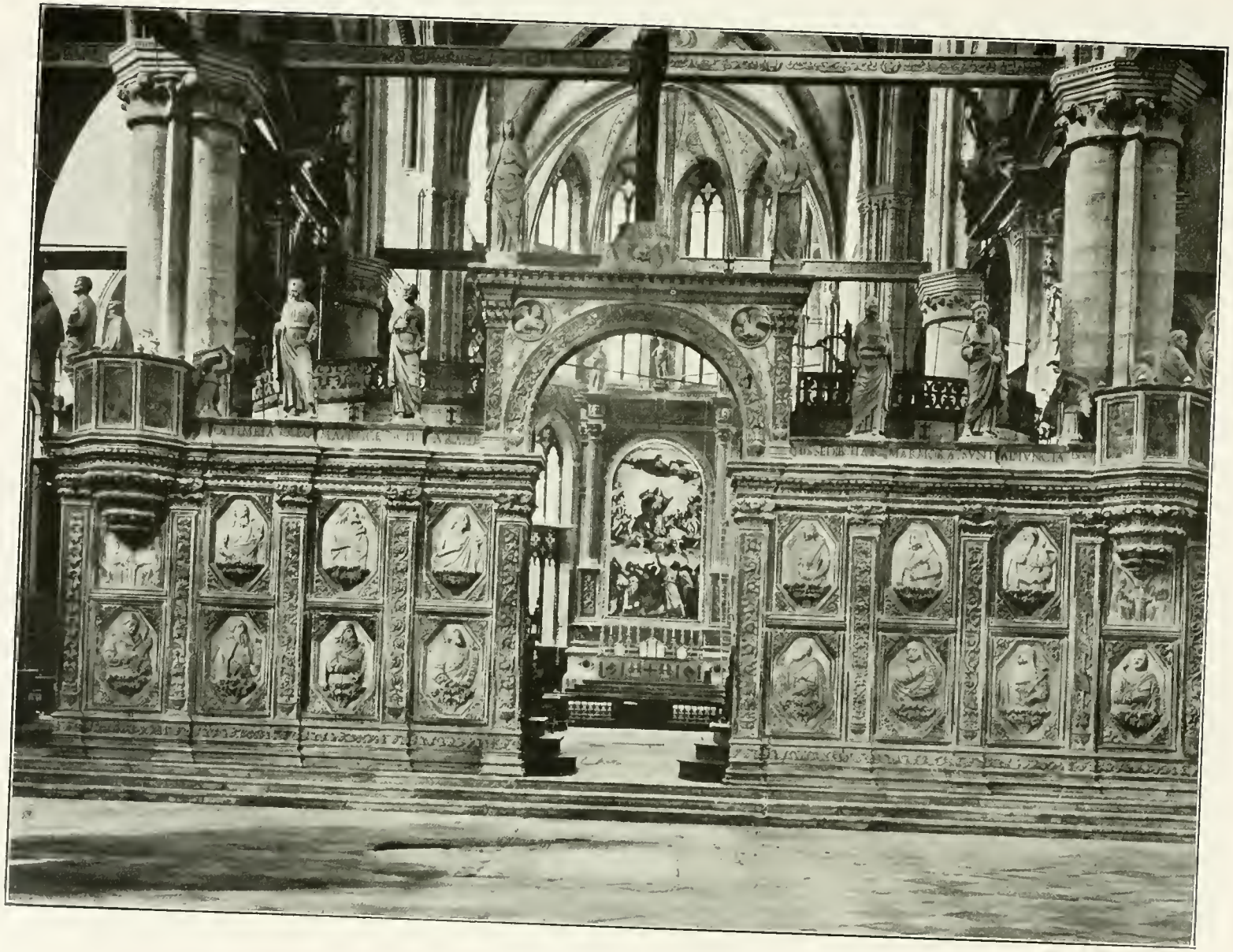
Ma è più facile e più logico riconoscere la mano di questo lombardo, e quella del fratello Paolo, che abbiamo definiti gli artisti del Foscari, nel grandioso arco dedicatogli, a seguito della Porta della Carta all'ingresso del Palazzo Ducale: il più grandioso che la sospettosa Signoria abbia sopportato a gloria del suo capo (*pag. 457*).

Tutti ne ricordano le robuste crocere e la duplice facciata; e l'affinità col monumento Foscari, affinità che apparirà identità, anche nella distinzione dei due gruppi di scultura; l'uno caratteristico per le vesti pesanti e a cordoni, l'altro per le vesti aerate e rocciose.

E udremo la stessa voce nella facciata di Santa Maria dell'Orto, nella porta di Sant'Elena ora a Sant'Aponal, e in quell'Annunciazione del Victoria a. Albert Museum di Londra che fu attribuita alla scuola di Giorgio Orsini, al maestro cioè che ha le più chiare affinità con questa famiglia di opere, nato si può dire dalla stessa culla. Ma per questo gruppo si fa, oltre a quello del Bregno, il gran nome del veronese Antonio Rizzo. Anzi pel Sansovino Antonio Rizzo e Antonio Bregno sono talvolta tutt'uno; e non per sola confusione. Il fare roccioso delle vesti aerate è il fare di quei due capolavori della scultura veneziana che sono Adamo ed Eva, posti a completare, con il Marte pure bellissimo, l'arco Foscari, quando il veronese succedette ai Bregno nella direzione dei lavori ufficiali.

Ecco perché il nome del Rizzo si unisce tanto spesso a quello del Bregno di cui, prima che continuatore, fu scolaro e aiuto.

Naturalissimo che il suo accento energico, alquanto simile per le origini e per le conseguenze a quello di un altro veneto, il dalmata Francesco Laurana, si facesse su-



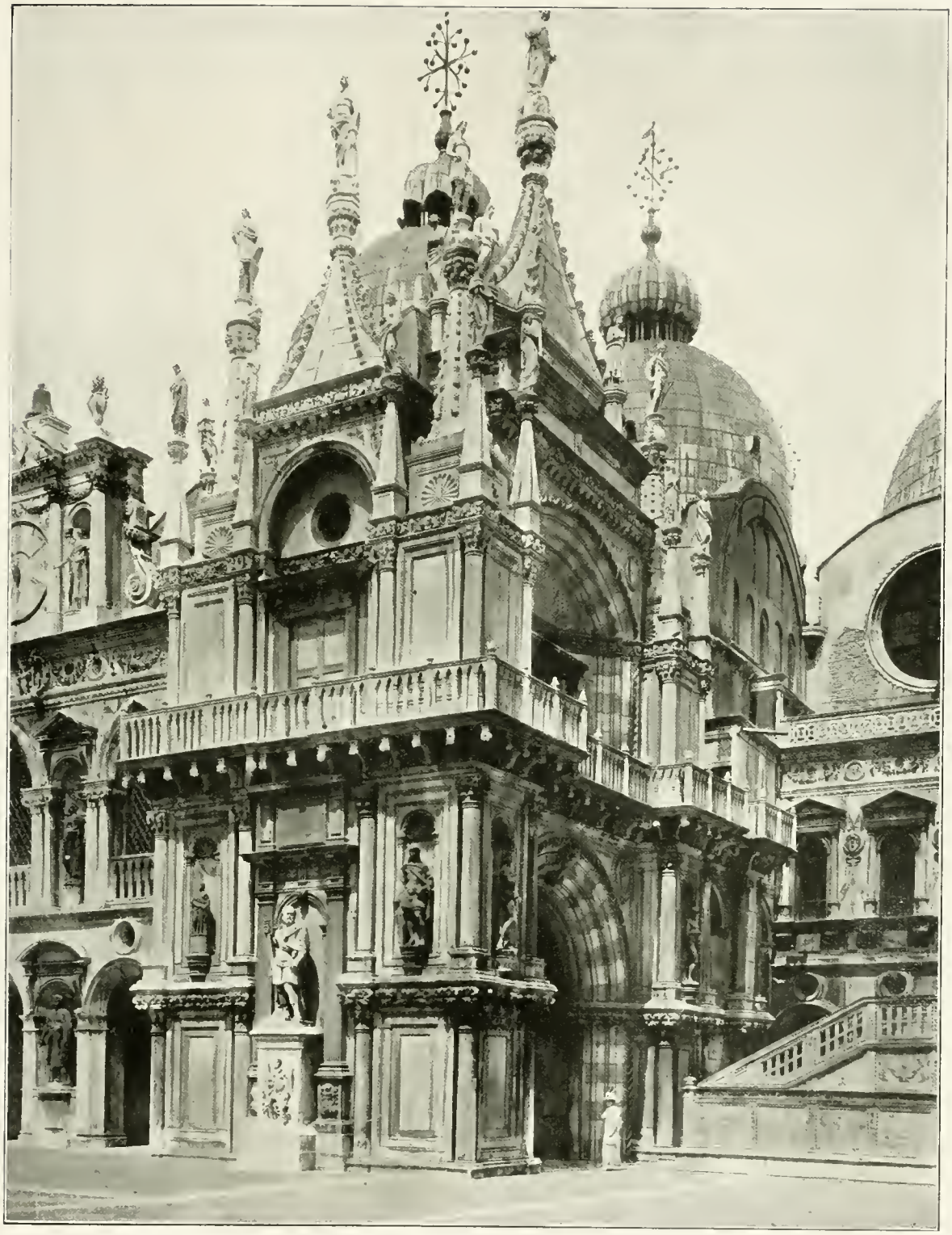
TORNACORO DEI FRARI, VENEZIA (*fot. Alinari*).

DALLE MASEGNE E ANTONIO BREGNO: TOMBA DEL DOGE VENIER. VENEZIA, SANTI GIOVANNI E PAOLO (*fot. Alinari*).

bito udire accanto alla voce più stentata e molle del lombardo; che superò di balzo per il gusto cocente della rinascenza e per la forza dell'ingegno.

Con Antonio Rizzo il cielo artistico di Venezia brilla ormai di luce propria e inconfondibile. La sua sintesi scultoria, che annuncia e accompagna quella di Antonello da Messina, nata forse come l'altra sotto l'astro benefico di Piero della Francesca, giunge a conclusioni che non appariranno più transitorie, ma eterne.

Non converrà più parlare per Venezia dei lombardi, a cui il Rizzo con la sua dimora



ANTONIO E PAOLO BREGNO: L'ARCO FOSCARI, VENEZIA, PALAZZO DUCALE (*fot. Alinari*).

alla Certosa di Pavia rese il cento per dieci, e neanche più dei toscani. I Lamberti avevano ormai un figlio degno della loro propaganda, e della loro abilità. L'arte veneta nuova era nata anche nel campo della scultura e poteva camminare nobilmente da sé.

GIUSEPPE FIOCCO.

(1) Per Bartolomeo Bon: PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, 1893, I, passim; e PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna, 1921, p. 3 e segg.

(2) Per la Ca' d'Oro: Id., in «Venezia», 1920, p. 89 e segg.

(3) Per la Porta della Carta: LORENZI, *Monumenti per servire alla Storia del Palazzo Ducale*, Venezia, 1868, p. 159 e n. 162.

(4) Per la Madonna di Udine: MANIAGO, *Guida di Udine*, 1839, p. 74, doc. VI.

(5) Per la Madonna della Misericordia: SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, 1581, c. 101 r.

(6) Per la Lunetta della Carità: FOGOLARI, *La chiesa di Santa Maria della Carità*. Archivio Veneto tridentino, 1924, p. 68 e segg.

(7) Per la dimora di Agostino di Duccio a Venezia: POINTER, *Agostino di Duccio*, Strasburgo, 1909, p. XIX e passim.

(8) Per la Croce di San Teodoro e per quella di Bernardo Sesto: FOGOLARI, *Dedalo*, Agosto 1922, p. 154 e segg. e BRAGATO, *Da Gemona e Venzone*, Bergamo (Italia artistica), 1913, pp. 120-121-125.

(9) Per i fratelli Antonio e Paolo Bregno: PAOLETTI, loc. cit. p. 44-45-60-143-149; PLANISCIG, cit., p. 30 e segg.

COMMENTI.

DENTRO SANTA CROCE di Firenze, secondo il comitato per le onoranze a Ugo Foscolo in questo centesimo anno dalla sua morte, non bisognerebbe alzare nessun monumento al Foscolo: nemmeno una statua, nemmeno un busto. All'Alfieri, sì; al Foscolo, no. E perché? Se si tratta di liberare così dai fastidi il Podestà di Firenze, la bontà è troppa, e noi possiamo assicurare gli egregi uomini del comitato che il senatore Garbasso non la pensa come loro, anzi desidera di onorare presto il poeta dei Sepolcri con una bella e degna scultura là tra i Sepolcri del Carme. Lo scultore Rosselini, il quale contro la sfortuna di chiamarsi con un nome troppo celebre e ammirato proprio lì in Santa Croce ha avuto la fortuna, dicono, immeritata di vincere tanti anni fa il concorso per quel monumento, può chiamare il Podestà davanti a cento tribunali. Più i tribunali gli daranno ragione, più grave sarà il suo torto, alla fine, perché, a giudicare se un mediocre monumento può essere posto dentro quel tempio, arriveranno sempre in tempo la Direzione Generale delle Belle Arti e la Soprintendenza ai monumenti della Toscana. Ed è noto il parere dell'una e dell'altra. Dunque da questo lato, nessun timore. Basta un poco di pazienza, e le ossa di Ugo Foscolo sono più pazienti di quel ch'era lui: aspettano, sotto quella breve lapide, dal 1871.

Il pericolo adesso viene proprio dal comitato, sissignore, per le onoranze al Foscolo. Esso ha sentenziato senza dare ragioni. Non si deve fare il monumento: e basta. Che, dopo tante e spesso miserabili prove, lo stesso Capo del Governo consigli i mille comitati pei monumenti ai Caduti di spendere i loro denari in opere più utili, scuole, ospedali, biblioteche, ospizi, salvando così le poche piazze d'Italia ancóra libere da monumenti, questo è comprensibile, logico e lodevole. Ma da quando esiste la scultura, il suo primo cómpito è stato ed è d'onorare i grandi morti, ad ammonimento e incitamento, per quanto si può, di noi vivi. Il comitato foscoliano col suo divieto proibisce addirittura alla scultura di vivere. Bando, d'accordo, ai monumenti ingombranti, specie in Santa Croce dove, se non si provvede a ripulirla di tante inutili lapidi e chiacchiere, non v'è più spazio nemmeno per Ugo Foscolo. Ma una statua, una semplice statua, del grande Ugo, che ce lo presenti in piedi su un classico o neoclassico piedestallo, nel suo mantello romantico, la fiera testa ritta a dominarci, in una statura magari un poco più alta di quella ch'egli ebbe da vivo, è pura giustizia: per noi che l'amiamo, per lui che tanto amò, in versi (e quelli se li scriveva bene da sé), in pittura, in stampe, in disegni anche mediocri, la propria effigie.

Noi temiamo che il comitato abbia lanciato il suo bel no per una modesta ragione: che non crede vi sia uno scultore italiano capace di scolpire in marmo una statua del Foscolo. Se è così, il comitato si sbaglia. Glielo diciamo con molto rispetto: si sbaglia. E ha torto due volte, e perché si sbaglia, e perché il suo cómpito non era quello di giudicare la scultura italiana d'oggi.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

ARTE SENESE DELLA META DEL SEC. XV
SANTA CATERINA - FIRENZE MUSEO BARDINI

IL MUSEO BARDINI - IV. MOBILI E SCULTURE IN LEGNO.[1]

Se fosse possibile rintracciare tutti i mobili antichi passati per le mani di Stefano Bardini, si potrebbe mettere insieme con facilità la più varia e cospicua collezione del nostro antico arredo domestico, quel Museo della mobilia italiana, in una parola, che da tanto tempo è nei voti di tutti, ma la cui istituzione è ormai da relegarsi fra le cose inattuabili.

Chi sia appena entrato, anche così di sfuggita, nel palazzo di Piazza de' Mozzi ai tempi del Bardini, o abbia avuto domestichezza con lui quando il suo commercio antiquario fioriva, riconosce agevolmente che i mobili più belli che arricchiscono, per esempio, il Friedrich-Museum di Berlino, il Victoria and Albert di Londra o il Metropolitan di Nuova York, quei mobili che le pubblicazioni sempre più numerose metton sotto gli occhi di tutti, sono usciti tutti dalle sue raccolte.

Oggi, purtroppo, nel Palazzo di Piazza de' Mozzi in fatto di mobili non c'è molto da ammirare. Vi si trovano, a consolarci delle troppe cose preziose emigrate fuori d'Italia, alcune rarissime seggiole a iccasse e qualche bel forziere nuziale a pastiglia o a tarsía, ma di pezzi di prim'ordine, di quei miracoli espressi nel tempo che la nozione dei procedimenti e delle forme più nobili dell'arte si trasmetteva tradizionalmente fra le maestranze, non restano che i fugaci ricordi nelle pagine dei cataloghi di vendita o nelle lastre fotografiche.

Né dinanzi a tutti i mobili che oggi arredano le sale del Museo Bardini, ci si può sentir tranquilli. Siamo in quella che fu la casa d'uno dei primi e più esperti maestri nell'arte di mettere in valore le cose più umili, guidato dall'occhio sicuro e dall'esperienza, e bisogna procedere con cautela.

Ecco qui infatti una credenza (*pag. 462*) nella quale elementi gotici sono innestati a linee e riquadri del Rinascimento, ornata di fornimenti di ferro assolutamente genuini. Potrebb'essere uno dei pochissimi esemplari di mobilia domestica della metà del quattrocento, se in origine non avesse avuto forma e destinazione diverse: quelle di piedistallo d'un badalone nel coro d'una chiesa senese (*pag. 463*). E il leggìo col suo leggiadro ornamento marino dove sarà finito?

Ma nessun dubbio viene in mente quando si osservano i cassoni a tarsìa nella sala XIV.

In questi forzieri che racchiusero le dònora di qualche giovine sposa fiorentina del tempo del Magnifico, non v'è più traccia di commistioni con lo stile gotico; qui dominano solo le linee orizzontali e un unico largo campo occupa lo specchio sul davanti: qui nel lavoro di tarsìa a ornato e figura, quantunque in gran parte caduto, si ritrovano tutti i segni prediletti del primo Rinascimento, i putti, i festoni di foglie e di frutta, le ghirlande, i nastri svolazzanti; qui

(1) Vedi «Dedalo», anno I, fasc. VIII, pag. 486; anno VI, fasc. III, pag. 164; anno VI, fasc. XII, pag. 753.

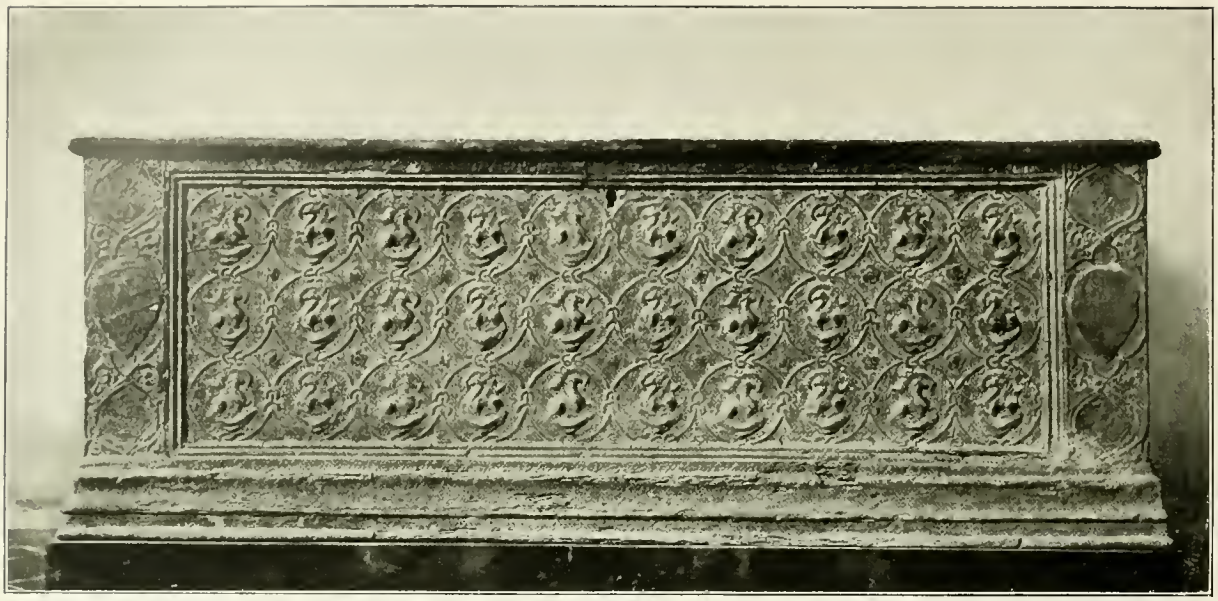
CREDENZA NELLO STILE DEL SEC. XV, COSTRUITA CON LA BASE D'UN BADALONE DA CORO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

lo stile della costruzione e il motivo decorativo rivelano la mano di uno di quei grandi maestri di legname che crearono le forme definitive del mobile italiano (*pag. 465*).

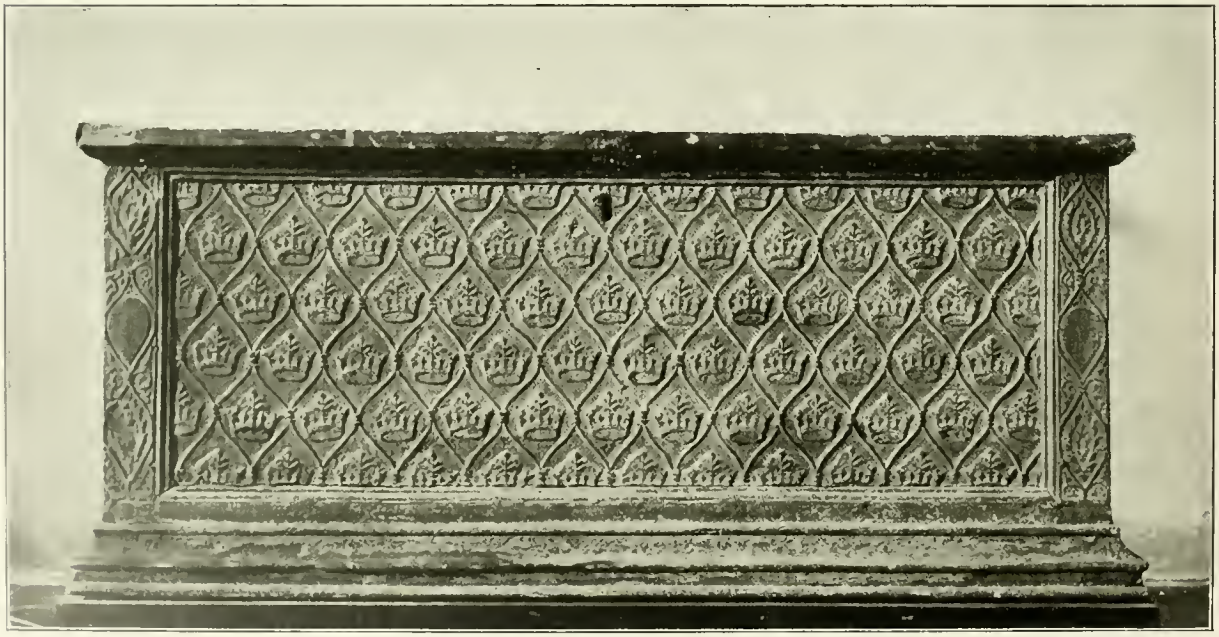
Gli stessi caratteri appaiono in un forzierino (*pag. 465*) nel quale il lavoro d'intaglio, che fiorisce di ovoli sgusci meandri e foglie le linee organiche, lascia liberi gli specchi per la decorazione a tarsia, rappresentante danze di putti disegnati con un gustoso senso di caricatura.

Nella sala XII troviamo altri forzieri quattrocenteschi. Alcuni son decorati a stucco rilevato e dorato, secondo i noti schemi di derivazione orientale, animali araldici racchiusi in cerchi uguali, e corone fiorite entro le mandorle d'un reticolato che si stende per tutta la faccia anteriore del mobile (*pag. 464*). In altri, la decorazione di stucco è a figure, come su questo (*pag. 466*)

ARTE SENESE DELLA METÀ DEL SEC. XV: BADALONE DA CORO.



ARTE FIORENTINA DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV; FORZIERE A STUCCO DORATO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.



ARTE FIORENTINA DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV; FORZIERE A STUCCO DORATO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV: FORZIERE A TARSIA. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV: FORZIERINO A TARSIA. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV: FORZIERE A STUCCHI DORATI. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

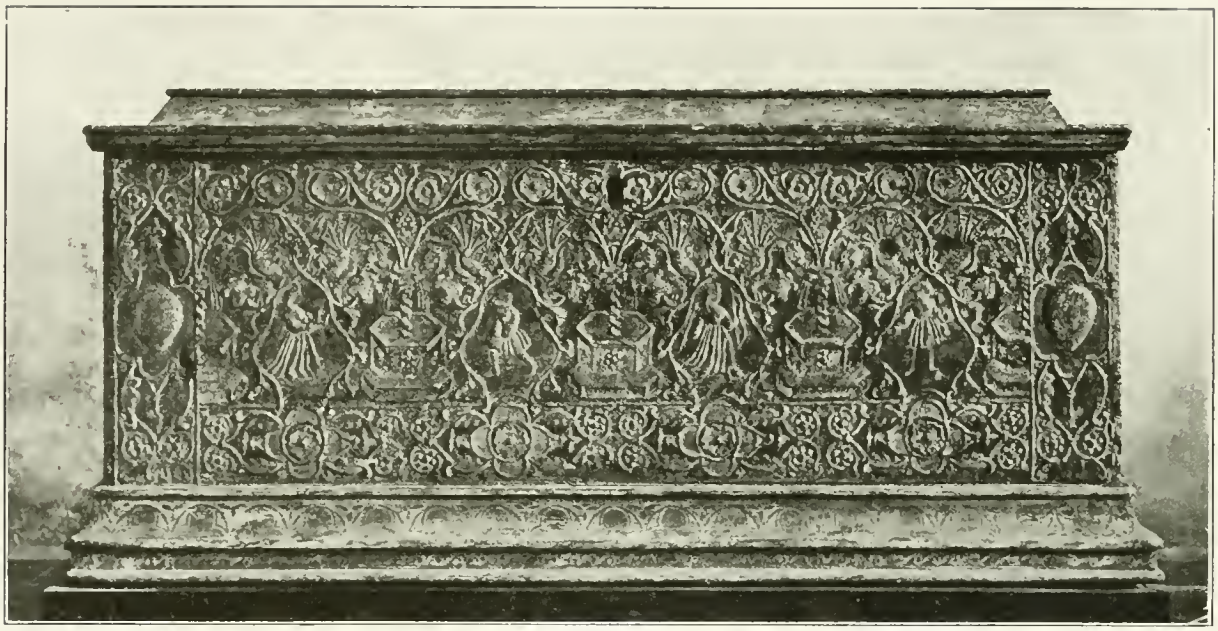
in cui son rappresentate scene centàuriche e le Virtù cardinali, con un disegno che lo stuccatore ha copiato da un più illustre maestro; o in quest'altro dove, fra girali rosette e draghi, si svolgono due scenette amorose dinanzi alla simbolica fontana di Gioventù (*pag. 467*).

Ecco infine un forziere della fine del secolo XV, dipinto a girali bruni su fondo giallo con nel mezzo uno stemma partito, su cui s'intravedono le mazze d'arme decussate di casa Gondi. Ma una particolarità ci interessa in questo forziere: i sopporti angolari a branca di leone che si svolgono in un largo partito di foglie d'acanto, come sul sarcofago verrocchiesco di Piero de' Medici, particolarità che lo Statuto dell'Arte de' legnaioli non avrebbe consentita cent'anni prima, perché « a niuno artefice » era allora permesso di fare « cofani o forzieri che abiano lioni di legno orato per piedi sotto pena di lire dieci a detta arte aplicate, acciò il segno del Comune di Firenze (il Marzocco) non sia in dispregio » (*pag. 467*).

Nella sala XIII troviamo un bell'esemplare di arredo chiesastico, un banco da sagrestia scorniciato, con alta spalliera, scompartito a riquadri fregiati di liste a tarsìa. È un mobile costruito prettamente nel nuovo stile nato in Firenze, e quindi scevro di quelle fioriture d'intagli che caratterizzano i mobili gotici, ma solenne per la sobrietà delle linee che equilibra, coi mezzi più semplici, la grandiosità delle proporzioni (*pagina 469*).

Anche nella Sala XVII, che ora ha tutta l'aria d'un capitolo conventuale (*pag. 468*), è un mobile toscano del quattrocento, uno stallo che può avere arredato un coro di chiesa, la sala de' Consigli d'un palazzo comunale o la sede d'una Corporazione artigiana.

Le linee della struttura sono anche qui conformi al nuovo stile, ma i particolari e gl'intagli decorativi risentono ancora della



PRIMA METÀ DEL SEC. XV: FORZIERE A STUCCO DORATO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DELLA FINE DEL SEC. XV: FORZIERE NUZIALE. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

SALA XVII. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

maniera gotica. Invece i fregi dipinti a guisa di tarsìa negli specchi della spalliera hanno tutto il carattere del Rinascimento (*pag. 471*).

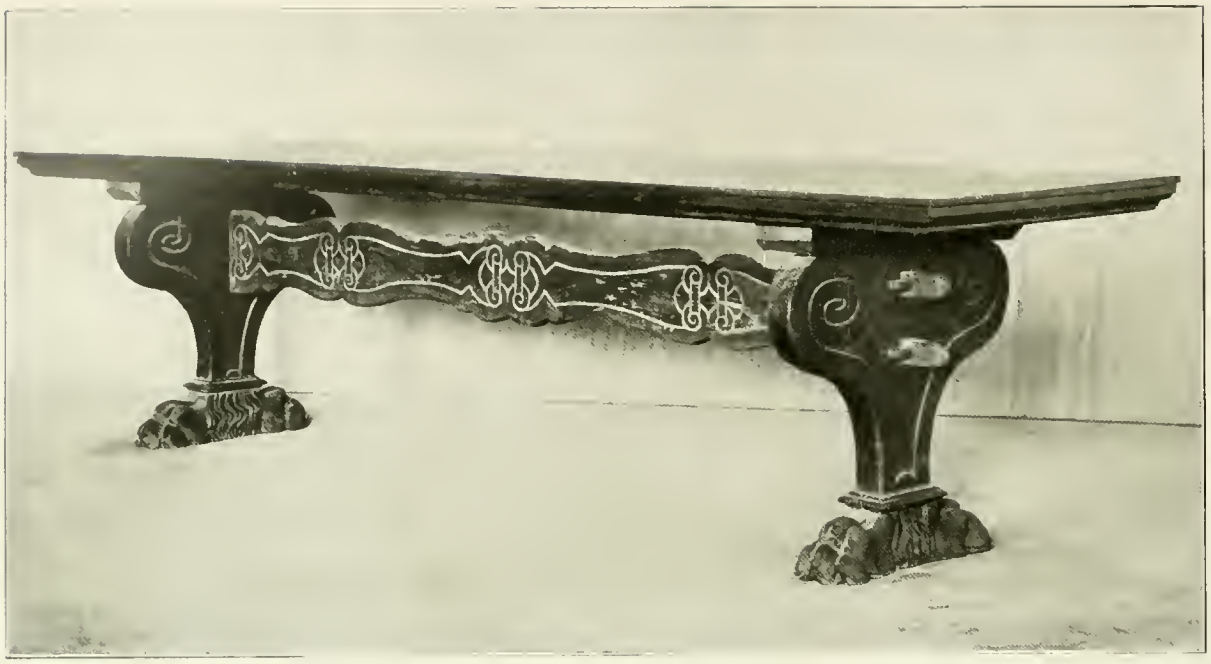
Son questi, insieme a qualche cassapanca, i soli mobili del secolo XV rimasti nel Museo Bardini. Il secolo XVI non è meglio rappresentato, quando si tolgano le seggiole a iecasse alle quali ho accennato e alcune tavole. Le seggiole a iecasse sono tra le più belle che si conoscano fra gli antichi esemplari di questo elegante sedile, oggi così largamente diffuso e noto dovunque sotto il nome di «seggiola alla Savonarola», forse perché fra Girolamo non l'adoperò mai.

Se gli stemmi che ne fregiano gli schienali son veramente genuini, come sembra, è facile rintracciare i primitivi possessori. Alcune, con lo stemma mediceo cimato dalla corona gigliata e dal cappello cardinalizio, avrebbero dunque appartenuto alla casa de' Granduchi di Toscana, se non proprio a Ferdinando I che appunto vestì la porpora. Per le altre non occorre uscir fuori dalla cerchia delle famiglie di parte guelfa. Lo attesta il lambello angioino che si vede sul

ARTE TOSCANA DEL SEC. XV: BANCO DA SAGRESTIA (PARTICOLARE). FIRENZE, MUSEO BARDINI.

SEGGIOLA A ICCASSE CON LO STEMMA DE' MEDICI. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE TOSCANA DELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV: STALLI DIPINTI A TARSIA. FIRENZE, MUSEO BARDINI



ARTE FIOBENTINA DEL SEC. XVI: TAVOLA. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DEL SEC. XVI: TAVOLA. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

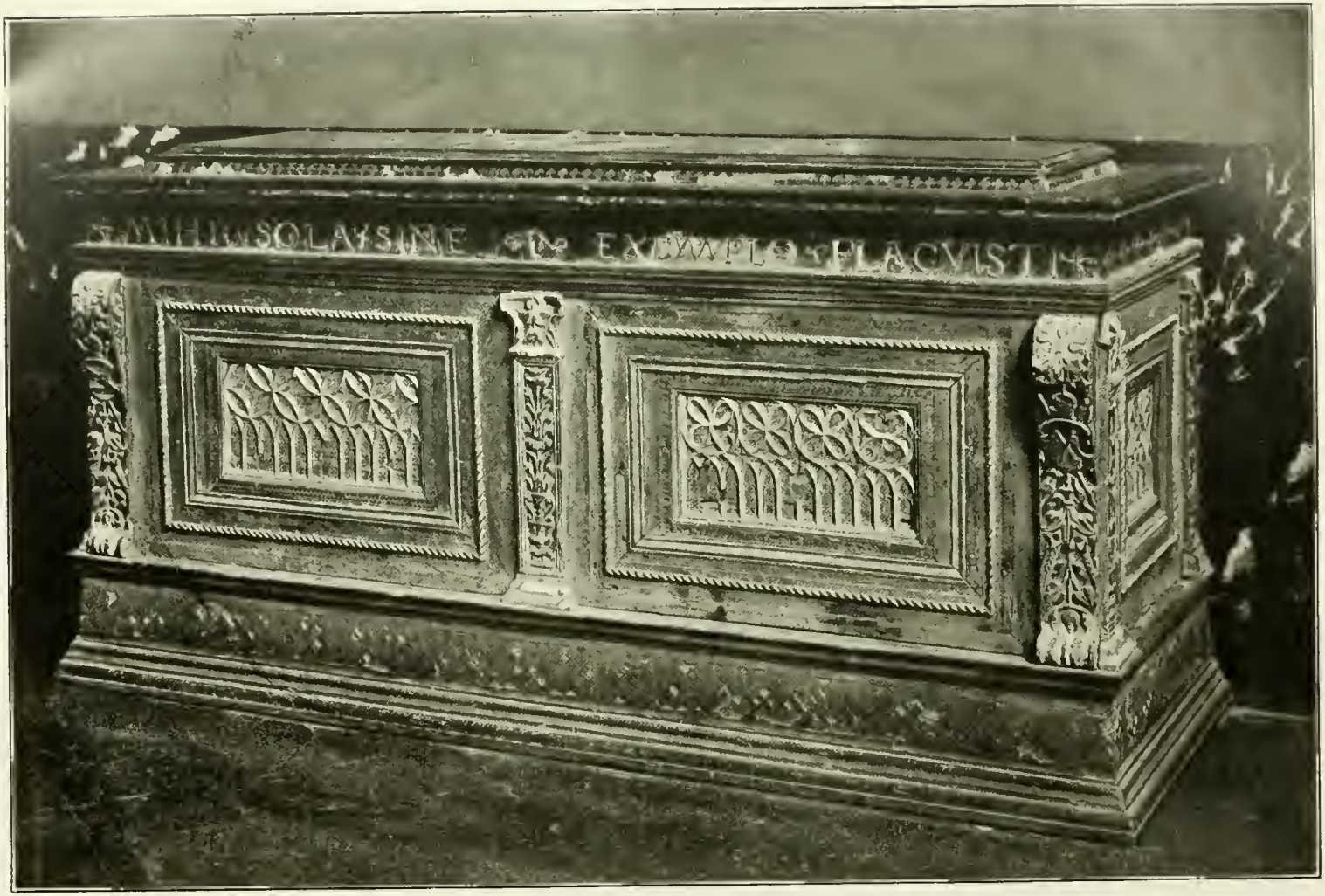
ARTE FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO XVI: SGABELLONE. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE FIORENTINA DEL SEC. XVII: CANDELIERI DA CHIESA.
FIRENZE, MUSEO BARDINI (*fot. Reali*).

capo degli stemmi, de' quali alcuni portano un'ancora in palo accostata da due stelle a otto punte, ed altri il crescente montante dei Canigiani (*pag. 470*).

Delle tavole, due meritano specialmente d'esser menzionate. Entrambe appartengono a quel periodo magnifico in cui l'arte del Rinascimento si trasformò con logica evoluzione nell'arte barocca, per ritornare veramente al classicismo romano. E di elementi

ARTE TOSCANA DELLA PRIMA METÀ DEL SEC. XV: CREDENZA.



ARTE TOSCANA DELLA METÀ DEL SEC. XV: FORZIERE ORNATO A STUCCHI DORATI, VIENNA, RACCOLTA FIGDOR DALLA RACCOLTA BARDINI.

ARTE ROMANA DELLA METÀ DEL SEC. XVI: FORZIERE INTAGLIATO.
BERLINO, MUSEO FEDERICO, DALLA RACCOLTA BARDINI.

ARTE UMBRA DEL SEC. XIV: SCULTURA IN LEGNO; LA VERGINE COL BAMBINO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

tutti romani, quantunque semplificati e scarnificati, son composte le gambe di queste tavole, in cui vediamo rivivere con vigoroso senso plastico il piè di leone delle tavole di marmo dell'arte imperiale (*pag. 472*).

Lo stesso può dirsi di questo sgabellone profilato con tanta saldezza, dove il piè di leone diviene alato, come negli identici esemplari di Palazzo Vecchio, che ebbi l'onore d'illustrare nel primo numero di *Dedalo* (*pag. 473*).

Compio questa rapida rassegna della migliore suppellettile del Museo Bardini, pubblicando due candelieri da chiesa secenteschi, nei quali la concezione costruttiva è così salda e lo spirito decorativo così misurato. Sulle basi si vede lo stemma domenicano caricato col leone di san Marco; ciò potrà servire a stabilirne senza sforzo la provenienza (*pag. 474*).

E poiché ho alluso ai mobili che da queste medesime sale emigrarono per sempre, quasi ad alleviare il rimpianto della perdita, ne pubblico tre. Del primo ignoro la sorte; il secondo dovrebbe trovarsi a Vienna nella Collezione Figdor; il terzo è a Berlino nel Kaiser Friedrich-Museum. Si tratta di tre pezzi d'eccezione: una credenza del primo quattrocento, costruita secondo i canoni del nuovo stile, ma ornata negli specchi dei riquadri di rosoni gotici a traforo (*pag. 475*); un forziere nello stesso stile di transizione, con le imprese di Sigismondo Pandolfo Malatesta, che servì senza dubbio alla divina Isotta, come attesta la lusinghiera epigrafe «MIHI. SOLA. SINE. EXEMPLO. PLACVISTI» (*pag. 476*); un cassone del pieno cinquecento, sul quale un maestro di legname romano ha rappresentato Apollo e Diana saettanti i figli di Niobe (*pag. 477*).

Poiché siamo nel campo dell'arte del legname, restiamoci per ritrovare la mano di qualche preclaro intagliatore di figure, fra le numerose sculture rimaste nel Museo Bardini.

Naturalmente, trattandosi di cose che non rimontano oltre il secolo XVI, son di carattere sacro, e provengono da quella spogliazione in grande che tutte le chiese, tutti i conventi, tutte le più romite cappelle hanno subìto dalla metà del secolo scorso in poi.

Ad un artefice di tradizioni rustiche appartiene questa Madonna col bambino in grembo (*pag. 478*), alla quale il tempo ha distrutto l'edicoletta gotica, il trono, che la nobilitava agli occhi dei fedeli, in una chiesetta umbra sperduta fra le grandi querce. È una delle tante manifestazioni d'arte popolare, in cui sarebbe vano parlare delle estrinsecazioni d'ingenuità e delle immediate espressioni sentimentali, che certa critica ha messo di moda per le cose più goffe.

Alla stessa arte popolare appartiene il santo vescovo (*pag. 479*) che stenta a metter fuori le braccia dal tronco che lo inceppa e dalle pieghe del piviale. Eppure il legnaiolo senese che lo ha scolpito ha saputo mettergli sulla faccia attonita un certo accento di naturalezza che fa impressione.

Del resto, questo vescovo campagnolo è della stessa famiglia di quello tutto agghindato del Museo del Bargello, che il nostro indimenticabile Dami illustrò nel *Dedalo* del maggio 1923.

Accanto a questi tentativi maldestri, troviamo una manifestazione superiore di plastica gotica: una Madonna, destinata a tenere in collo il Bambino ed a stare addossata a un tabernacolo, che un raffinato stilista

ARTE SENESE DEL SEC. XIV: SANTO VESCOVO. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE TOSCANA DEL SEC. XIV: MADONNA, FIRENZE, MUSEO BARDINI.

ARTE VENEZIANA DEL SEC. XV: SANTO PONTEFICE IN CATTEDRA. FIRENZE, MUSEO BARDINI.

toscano ha definito in uno schema formale perfetto e animato di un vero senso di vitalità (*pag. 480*).

Tutto è assolutamente gotico in questa statua che s'incurva e si regge sulla gamba destra, e reclina la spalla sinistra e sporge il fianco opposto, che si atteggia e si compone insomma perché la veste ricada in un bel partito di pieghe; in questa Vergine dal viso allungato con vivace spirito realistico, e tutta sgargiante di colori e di fregi di oro, che si direbbe uscita da una cattedrale francese del dugento.

Come quasi tutte le cose lasciate dal Bardini, anche la nostra Madonna è di provenienza ignota; né può dirsi se proprio sia nata a Firenze, a Siena o a Pisa. Volendo perder tempo si potrebbe, per via d'analisi e di confronti, arrivare a scrivere alcune pagine di più, ed a scomodare i due Pisani, Giovanni e Nino, e i fratelli e i seguaci di Nino e via dicendo, ma per navigare nel buio e senza bussola. Guardiamo piuttosto un'altra scultura goticizzante, di proporzioni un po' maggiori del naturale e di origini veneziane: un pontefice aureolato, barbuto e bonario, che dalla cattedra dorata e fiorita di frontoni e pinnacoletti, solleva la destra per dar la benedizione (*pag. 481*).

La figura, costretta nell'architettura della cattedra, e la sovrabbondanza del panneggiato sono ispirati agli schemi gotici, ma forme nuove appaiono nella figura, malgrado l'indeterminatezza dei piani.

Nel Crocifisso addossato con grandiosità tragica al pilastro centrale della Sala XVII, ritroviamo invece i caratteri naturalistici dell'arte toscana del quattrocento. L'anatomia è sommaria, il bacino è troppo largo, le cosce son troppo corte, ma nell'insieme l'opera rivela un maestro a cui non è ignoto il senso del monumentale. Non c'è da far paragoni col dolce realismo di Filippo Brunelleschi e neppure con la nobile rudezza di Donatello, ma è certo che questo Crocifisso deriva dalle opere dei due maestri (*pagina 483*).

Al quattrocento toscano appartiene pure la mirabile santa Caterina che è nella stessa sala. Ma qui si ha subito l'impressione d'esser dinanzi al capolavoro.

Alta, esile, chiusa nel velo e nel soggolo, drappeggiata nel mantello nero di cui solleva un lembo per avvolgervi dentro la persona, con nelle mani i simboli della sua vita ardente, lo stelo di giglio e il libro, la Santa, che morì consunta d'amore e di dolore, è qui col suo dolce viso improntato di serena spiritualità.

E non c'è nulla di troppo. La faccia dove appaiono ammorbiditi i tratti tradizionali conservatici da Andrea Vanni, le mani scevre di accentuazioni naturalistiche, e il panneggiato condotto con semplicità di superfici conferiscono alla statua una compostezza veramente piena di nobiltà (*tavola a colori*).

Dinanzi a questa santa Caterina non si può fare a meno di pensare alla statua scolpita da Neroccio, che è sull'altare dell'Oratorio della Contrada dell'Oca. Ma non si ritrova alcuna affinità, né di stile né di sentimento, fra le due opere. E si cerca altrove; nel Duomo di Pienza, e, con maggiore probabilità di riuscita, nel Palazzo Pubblico di Siena. Ed ecco, nella Sala del Mappamondo, la nostra Santa col suo stelo fiorito, diritta entro la nicchia impreziosita di

ARTE FIORENTINA DELLA SECONDA METÀ DEL SEC. XV; CROCIFISSO.
FIRENZE, MUSEO BARDINI.

LORENZO VECCHIETTA: SANTA CATERINA.
SIENA, PALAZZO PUBBLICO.

mosaici, dove l'atteggiò, con la stessa nobile compostezza, un altro squisito artista senese che seguì Donatello con approssimazione di spirito, il Vecchietta.

Il legame che unisce la figura dell'affresco di Siena (*pag. 484*) e quella del trittico di Pienza alla statua del Museo Bardini è d'immediata evidenza. Però non voglio dir con questo che la nostra scultura l'ha fatta il Vecchietta. È ben noto che il Vecchietta intagliò anche il legno, come l'intagliarono i suoi più vicini discepoli, Neroccio e Francesco di Giorgio; ma d'altra parte si conosce la bravura degl'intagliatori senesi del primo Rinascimento; bravura che, affermatasi con Domenico di Niccolò e i fratelli del Minella, culminò poi con Antonio Barili. Non voglio dunque abbandonarmi al solito gioco delle attribuzioni, e mi contento di poter dire che la nostra Santa, come la figlia di Jacopo Benincasa e di monna Lapa, è nata a Siena, e l'ha tenuta a battesimo Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta.

ALFREDO LENSI.

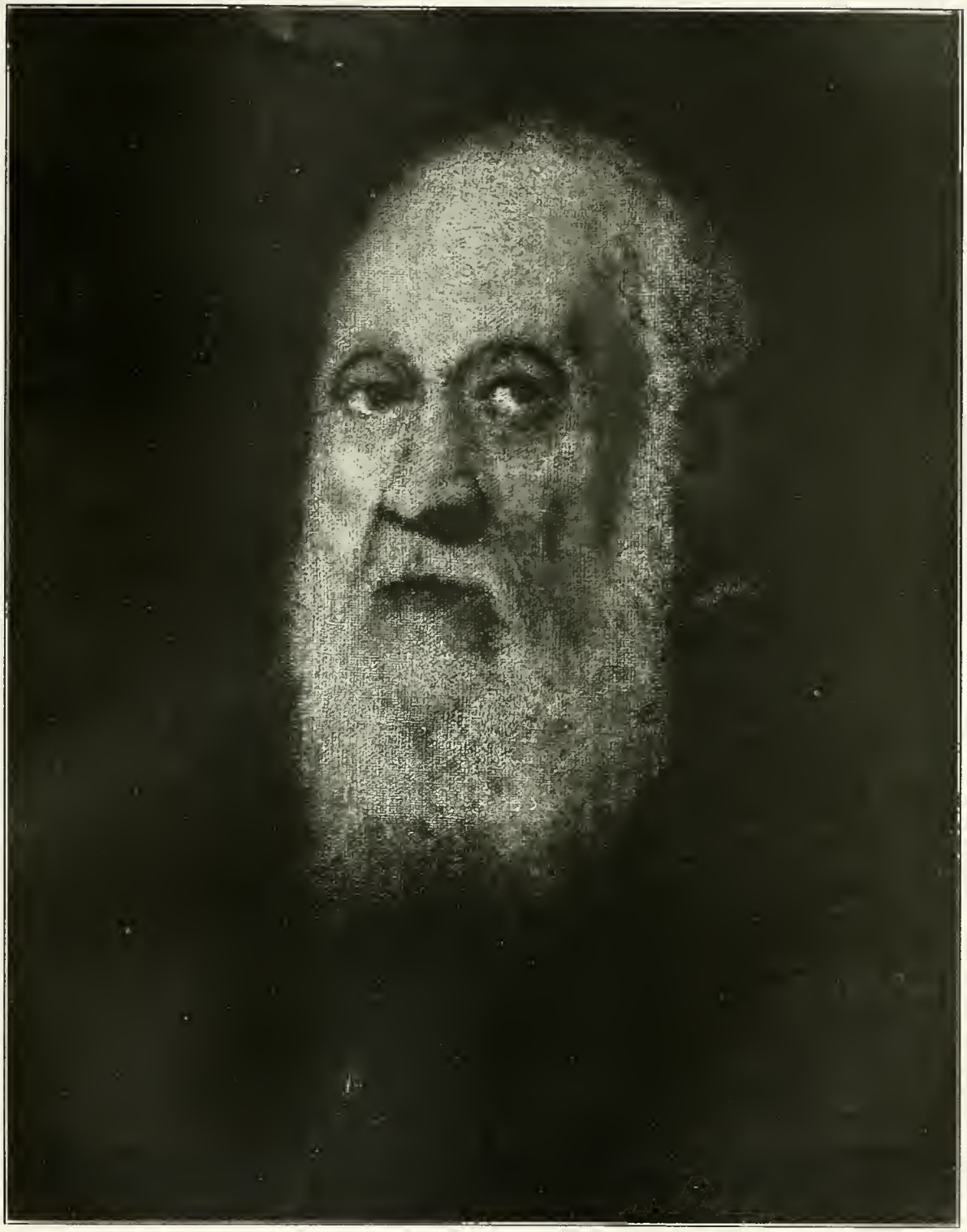
IL RITRATTO DEL SANSOVINO DI JACOPO TINTORETTO.

In quei posti di guardia e di mortificazione che sono gli Uffici per l'Esportazione degli Oggetti d'Arte, creati presso le principali Sopraintendenze, capita di rado di poter cogliere e godere opere che non siano del più banale commercio. E non ce ne duole, benché gli occhi abbiano poco da rallegrarsi. Vuol dire che le chiavi di casa sono ben sorvegliate. Certo non vi è più lo sciagurato saccheggio dei tempi passati; e non vi è anche perché il periodo di cuccagna di allora è lontano e rimpianto e i forzieri sono ridotti allo stremo. Più facile riesce perciò vedere il ritorno di qualche bella cosa nostra, che gli esperti e coraggiosi sono andati a conquistare nelle vendite di Londra, di Parigi e d'America. Se questi esperti e coraggiosi sono antiquari, si tratta naturalmente di uccelli di passaggio, che non attendono se non cospicue offerte di dollari e di sterline per ripartire; se invece sono privati, c'è la speranza possan restare a lungo o anche per sempre.

Eccone uno, purtroppo fuggitivo, che ci ha molto interessati per il facile accostamento, naturale a Firenze, con un suo compagno celebratissimo ma forse, dal puro lato dell'arte, meno vivo e improvviso. È, questo più famoso, un ritratto dello scultore Jacopo Sansovino, ordinato dal Granduca al Tintoretto, per averlo nelle sue raccolte a memoria dell'illustre artista toscano, trapiantatosi a Venezia. Fatto, come si diceva allora, per grazioso ordine sovrano, citato dal Borghini (pag. 456, ed. 1730) e ricitato dal Ridolfi come cosa di gran conto: «dipinto in Maestà col compasso in mano» (Ridolfi, II, p. 42, fig. 1).

Il Robusti, lusingato dall'incarico aulico, vi si pose con impegno insolito per la sua tumultuosa pittura; e certo il dipinto, che ricorda un po' per la posa l'Autoritratto celebratissimo e acutissimo dello stesso maestro, riuscì degno e dello scultore insigne e del

JACOPO TINTORETTO: RITRATTO DEL SANSOVINO. FIRENZE, UFFIZI (*fot. Alinari*).



JACOPO TINTORETTO: STUDIO PER IL RITRATTO DEL SANSOVINO.
FIRENZE, RACCOLTA VOLTERRA.

pittore tormentato. E possiamo esser certi che il Granduca ne fu molto soddisfatto; perché Tintoretto gli dedicò un'accuratezza insolita, una diligenza che dovette piacere più del fare abituale, spontaneo e violento. Tema spesso di scandali anziché di comprensione.

Questa cura particolare è provata da uno studio fatto dall'artista per arrivare alla conclusione voluta; studio animoso, fervido, anche se si tratta più di un abbozzo che di un'opera finita, scoperto dal barone Hadeln, noto specialista del pittore, or sono sett'anni nella Galleria di Weimar e illustrato nello *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* del 1920.

La nuova piccola tela (cm. 48×40), posseduta dalla Raccolta Volterra, molto gli si avvicina per il taglio, più piccolo del quadro degli Uffizi, e la foga con cui è dipinta (*pag. 487*). Il vecchio dagli occhi avvizziti e stanchi vi è colto sul termine della vita, quindi non lontano da quell'anno 1570 che fu l'ultimo suo. Non ha mani; è solo uno studio di carattere. Di quella potente testa contornata da pochi capelli e da un'ampia barba caprina, caratteristica per l'accentuato prognatismo. Quasi si trattasse di un discendente di gran lignaggio. I languori della carne stanca, macerata, persino gli umori degli occhi che troppo hanno visto sono fissati con tocchi rapidi, sugosi, senza niuno di quegli accomodamenti della verità e di quei lenocini che si notano nel ritratto definitivo.

Così è una maschera affaticata dal tempo, una rovina d'uomo, ma lo spirito brilla ancor più alto in quella faccia da bertuccia, fra la miseria della carne; e il pennello devoto ce lo avvicina per commiserarlo, ma anche per ammirarlo; in una delle costruzioni rapide care al temperamento vulcanico del Robusti, rade volte attratto dalla personalità di un tipo che non sia d'eccezione. Fatto come Michelangelo più per dipingere le idee, le interne visioni, che gli uomini come sono.

È quindi rarissimo il caso vi si indugi, come qui, per pura virtù del soggetto amato e degnissimo. E l'incontro deve essere salutato con gioia tanto più schietta in quanto eccezionale e istruttiva per la storia e per l'arte.

GIUSEPPE FIOCCO.

IL "TEATRO ALL'ANTICA" DI VINCENZO SCAMOZZI IN SABBIONETA.

Il Teatro che Vincenzo Scamozzi architettava nel 1588 in Sabbioneta attende ancora gli sia riconosciuto il posto che si merita: posto d'onore che, nella schiera sontuosa e gloriosa dei teatri italiani, lo colloca fra l'Olimpico di Vicenza, il più antico di quanti ci rimangono, e il Teatro Farnese di Parma, il più ricco ed imponente: opera superba, il primo, di Andrea Palladio, compiuto nel 1583 dopo la morte di lui; inaugurato il secondo nel 1618, costruito su disegni di G. B. Aleotti, detto l'Argenta dal suo paese d'origine.

Il teatro di Sabbioneta non può competere

LEONE LEONI: LA STATUA DI VESPASIANO GONZAGA, NELLA CHIESA DELL'INCORONATA IN SABBIONETA (*fot. Premi*).

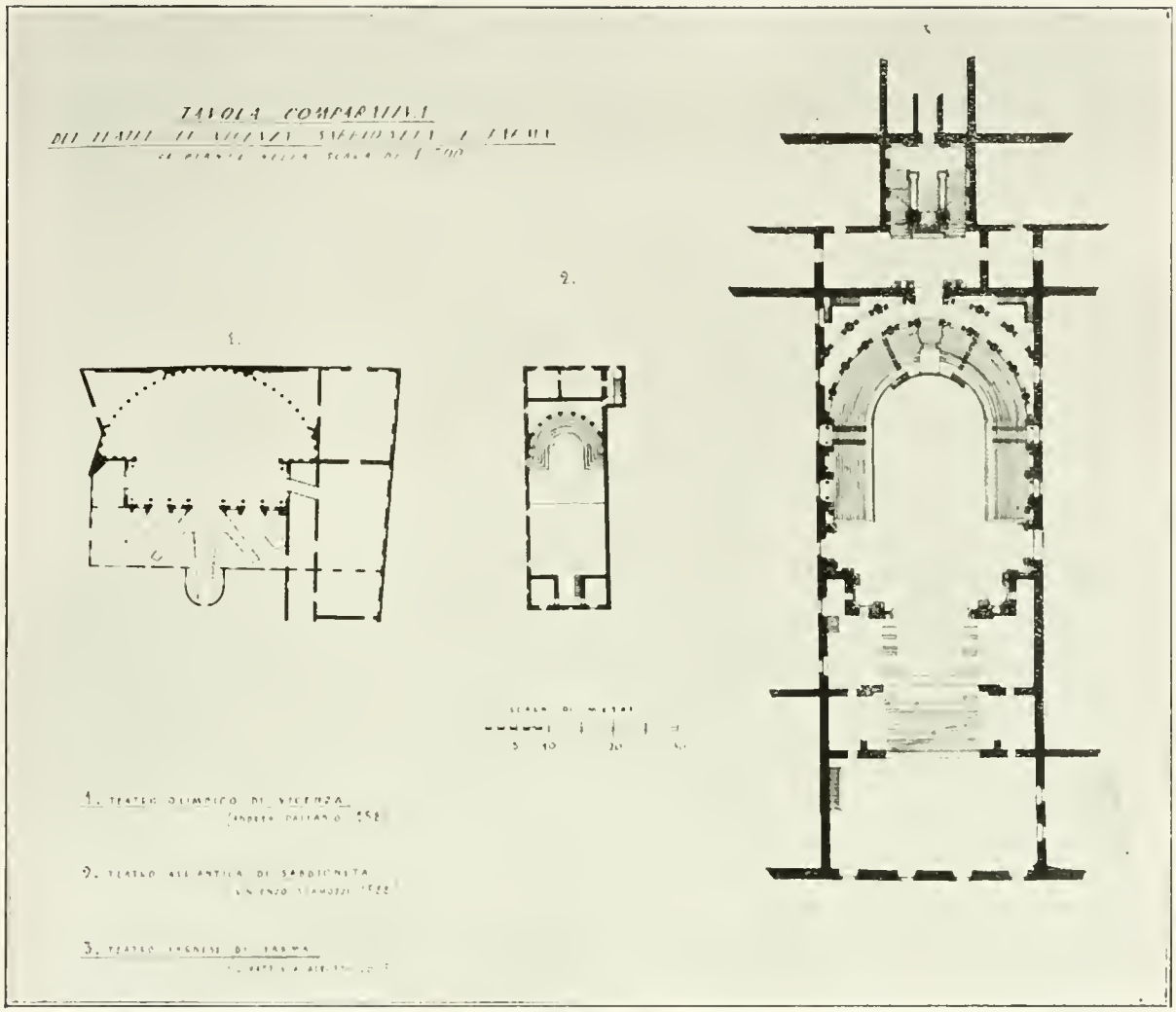
certo in magnificenza con l'Olimpico né in grandiosità col Farnesiano; pure, accanto alle due fabbriche superbe, esso può affermare caratteri suoi propri di nobiltà, poiché costituisce il termine di passaggio fra quelle due. Mentre infatti si ricollega strettamente all'opera palladiana per la purezza delle linee architettoniche e decorative, precede, nella disposizione della pianta e in molti particolari dell'alzato, il teatro dell'Argenta, e prelude già alla forma del teatro moderno, quale poi si sviluppò per opera dei Bibbiena e del Piermarini.

Lo Scamozzi stesso ci parla del suo teatro, con visibile tono di compiacenza, nel suo libro « L'Idea dell'Architettura Universale »: « [nel 1588] facessimo fare tutto da fondamenti l'Odeo e Teatridio all'Eccellenza del sig. Duca Vespasiano Gonzaga nella sua città di Sabbioneta, capace di buon numero di persone, oltre alcune stanze da un capo e dall'altro, accomodate a varî usi, e con l'orchestra e gradi per sedere. Il proscenio e le prospettive degli edifizî rappresentano una gran piazza, con una strada nobilissima nel mezzo, e altre poi di qua e di là, con molti e variati edifizî pur di legname, coloriti ad imitazione de' naturali.»

Nella sua vita dell'architetto vicentino, il Temanza, ben informato quanto alle notizie che attingeva dagli storici e dai cronisti contemporanei dello Scamozzi, presa visione di una copia del disegno originale, che era a Parigi in possesso del Mariette, parla diffusamente del teatro, senza preoccuparsi di studiarlo sul posto. Anzi, male informato, accenna alla sua disparizione totale, quando invece nel '700, il teatro, se pur abbandonato, era ancora in buono stato di conservazione, e nella sua piena integrità.

Né più diligenti del Temanza furono gli studiosi che vennero dopo di lui. Anche tra i più prossimi a noi, eccezion fatta per alcuni pochi, specialmente stranieri, e di questi primo forse l'Yriarte, nessuno si è preoccupato di studiare il teatro di Sabbioneta, nobile opera di che lo Scamozzi menava gran vanto, esaltandola, come poche altre fabbriche sue, di fronte a quelle del Palladio, del quale egli era degno erede, ed emulo al tempo stesso. Strano invero è il silenzio che s'è fatto attorno al teatro di Sabbioneta. Par quasi di vedervi una di quelle vendette della posterità, intesa a punire lo Scamozzi del suo smisurato amore di gloria, che gli faceva talvolta disconoscere, per l'eccessiva stima del proprio valore, i meriti del suo grande predecessore.

Se questa è la ragione del disdegno in che fu tenuto questo bel teatro, si può ben far cessare la congiura del silenzio: tanto più che, per i torti che lo Scamozzi poté aver avuto verso il collega, diede al Palladio giusta se pur bizzarra riparazione la sorte: ché la cospicua eredità lasciata dallo Scamozzi, per pubblico testamento, alla città di Vicenza con l'espressa volontà che si trasmettesse, col nome degli Scamozzi, a un giovane architetto vicentino, toccò, dopo più di un secolo di attesa, nel 1761 a Ottavio Bertotti Scamozzi. E questi, aiutato nel suo intento proprio dalle sostanze dello Scamozzi, studiò amorosamente il Palladio e si dedicò alla pubblicazione, completa di rilievi e notizie, di tutte le fabbriche di quel grande, tributando con l'opera sua alla gloria del Palladio quello che è rimasto sino ad oggi il più bel monumento.

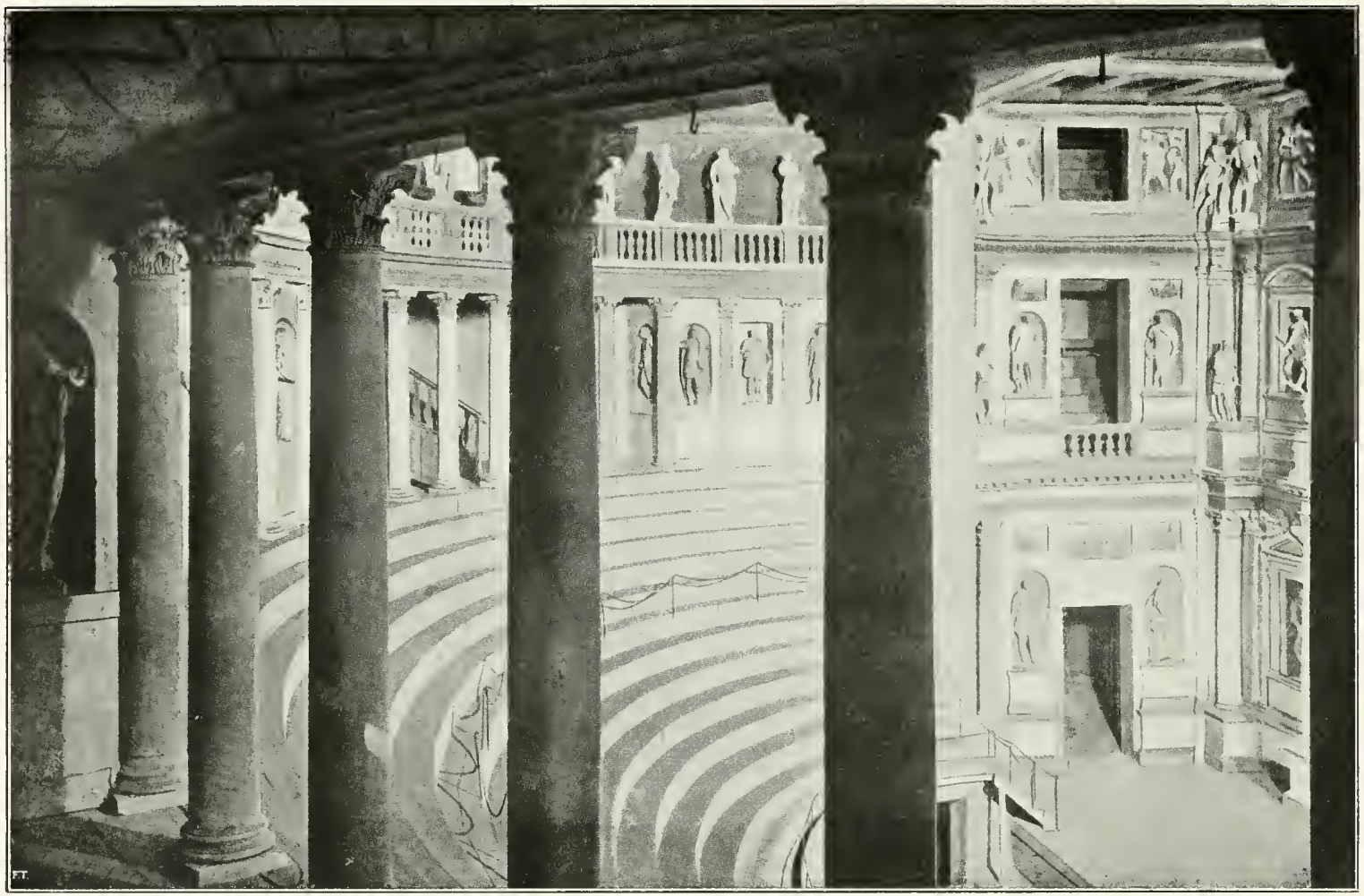


PIANTE DEI TEATRI DI VICENZA, SABBIONETA E PARMA (*fot. Paoletti*).

Quando Vespasiano Gonzaga, uscito da un ramo laterale della grande famiglia regnante in Mantova, volle fare del suo feudo ereditario nella provincia mantovana un piccolo stato, elesse a capitale Sabbioneta, e disegnò di farne una città modello. Ingegnere militare valente, tracciò egli stesso, nel 1560, la pianta della sua capitale, immaginandola compiuta e perfetta in ogni sua parte, dotata di monumenti e di difese, di leggi e di istituzioni. Prima di tradurla in atto, vagheggiò a lungo il suo sogno, mentre in Spagna, favorito di tre Re, copriva le alte cariche di viceré di Valenza e di Navarra, guadagnandosi per l'avvenire, col valore in guerra e la savia amministrazione in pace, ricchezze e onori, fra cui l'ambitissimo titolo di primo Duca di Sabbioneta.

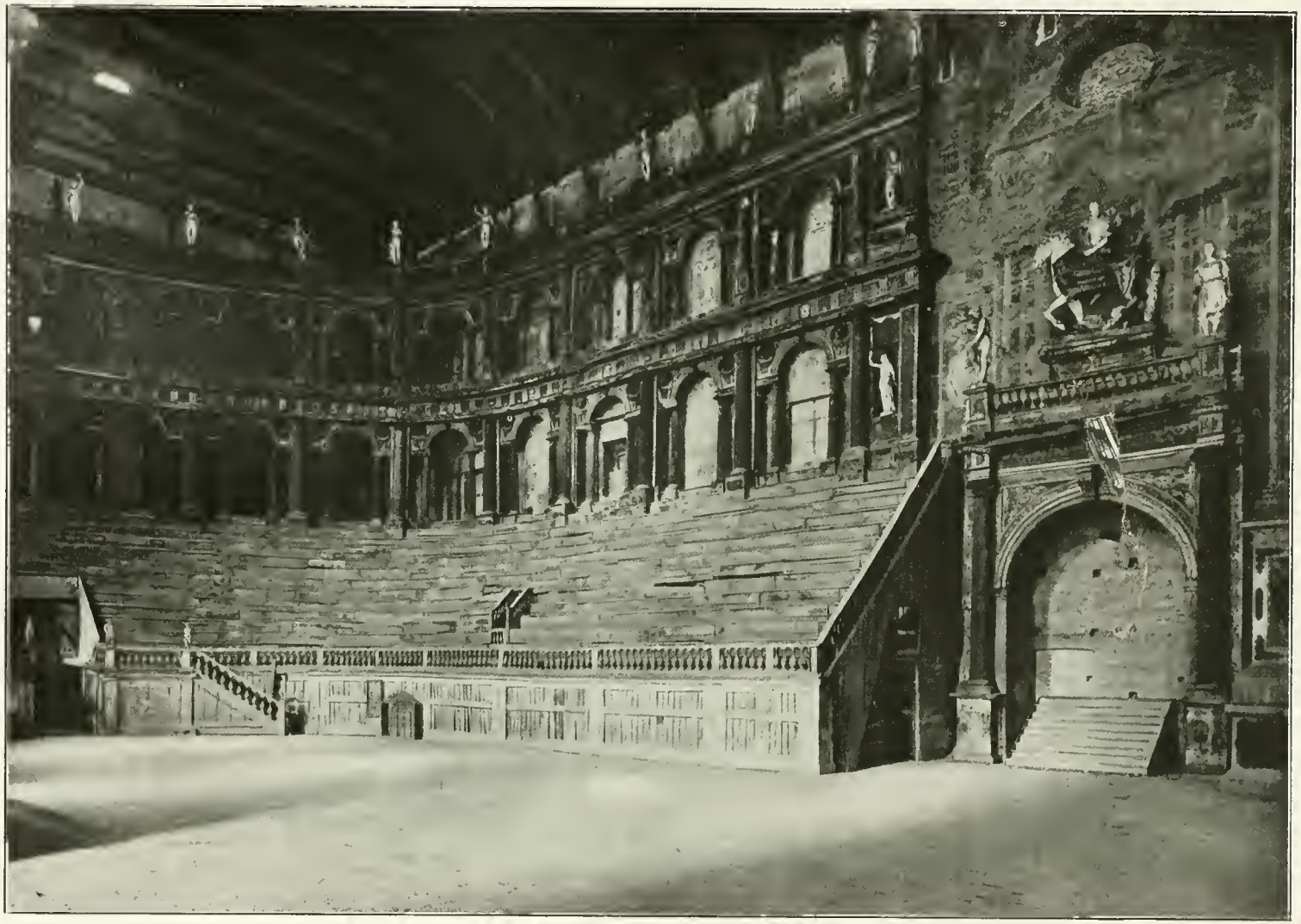
Nei primi venticinque anni di regno Vespasiano non tornò nei suoi stati che a lunghi intervalli per costruire, legiferare, amministrare. Al suo ritorno definitivo in pa-

LE COLONNE CORINZIE SOPRA LE GRADINATE, IL POGGIOLO CON LE STATUE DEGLI ACCADEMICI E IL CIELO AD AERE. VICENZA. TEATRO OLIMPICO (*fot. Dalla Barba*).



LE GRADINATE VISTE DALL'ALTO DELLA LOGGIA VICENZA. TEATRO OLIMPICO (*fot. Dalla Barba*)

V. SCAMOZZI: IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA. L'INTERNO (1588).



G. B. ALEOTTI: IL TEATRO FARNESE DI PARMA (1618). L'INTERNO (*fot. Alinari*).

JACOPO DA PONTE: L'ARCH. VINCENZO SCAMOZZI.
VICENZA, MUSEO CIVICO.

tria rimandò la costruzione degli edifici più importanti, primo tra essi il «Teatro all'antica», riserbandogli, nella pianta generale, il posto d'onore, nel cuore della città. Non poteva mancare in Sabbioneta un teatro, dato il carattere del Duca, cultore delle arti e delle lettere, e amante, in sommo grado, com'altri dei Gonzaga, delle cerimonie e degli spettacoli. Il teatro egli l'aveva pensato secondo i precetti di Vitruvio, che egli amava studiare, aiutato nella comprensione del testo latino da un apposito «*De Verborum Vitruvianorum significatione*» che Bernardino Baldi, abate di Guastalla, gli aveva scritto. Forse, mentre combatteva in Spagna e in Africa, sotto la tenda Vespasiano si portava il suo Vitruvio, come, prima di lui, il marchese di Mantova Gian Francesco, al quale la moglie Isabella scriveva d'andar leggendo quel trattato latino per meglio comprendere le fabbriche nuove che egli faceva murare.

FRONTISPIZIO DELL'« IDEA DELL'ARCHITETTURA UNIVERSALE »
DI VINCENZO SCAMOZZI. VENEZIA, 1615 (*fot. Paoletti*).

Quando il tempo fu maturo per la costruzione, si rivolse Vespasiano a Vincenzo Scamozzi, vicentino, uno dei migliori architetti del tempo e, nel genere degli spettacoli, magnifico molto e valente e ammirato.

Lo Scamozzi, studioso dell'antichità e dei precetti vitruviani, peritissimo nella prospettiva, fin dall'età di ventitré anni aveva com-

posto un trattato in sei libri, nel quale si ragionava diffusamente dei teatri e delle scene, trattato che l'autore pensava di pubblicare con «l'Idea» e che andò invece perduto. S'era poi lo Scamozzi grandemente distinto nello splendido apparecchio d'archi, prospettive e macchine teatrali per l'ingresso solenne in Vicenza di Maria d'Austria e, più ancora, nella costruzione della scena fissa per il Teatro Olimpico di Vicenza, che il Palladio, morendo nel 1580, aveva lasciato incompiuto, e senza disegni da poter seguire.

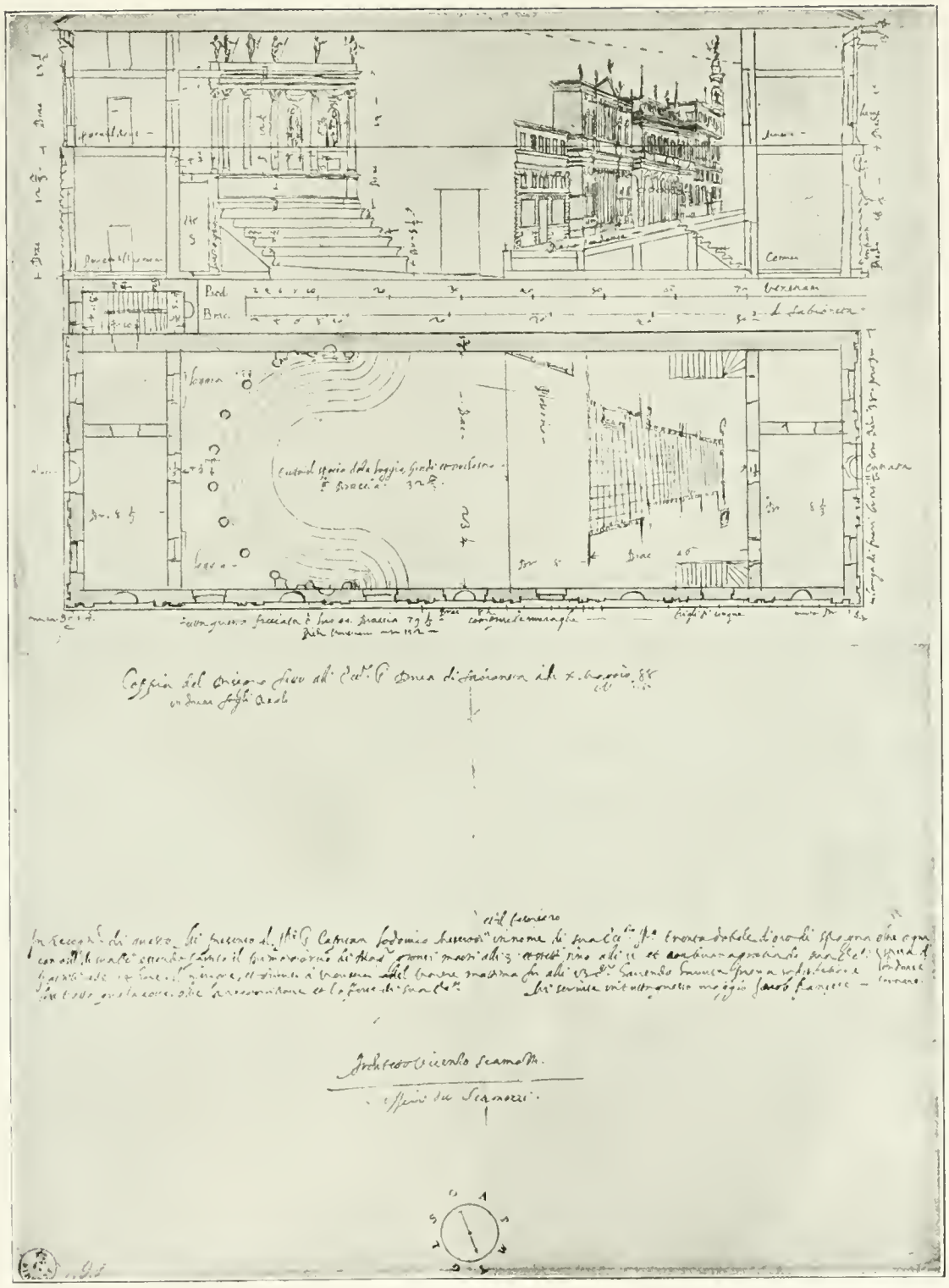
Ultimati i lavori dello Scamozzi nel 1583, fu questo teatro inaugurato nell'85 con l'Edipo. La celebre rappresentazione aveva chiamato a Vicenza il fiore della nobiltà d'Italia; l'opera dello Scamozzi era stata esaltata in sommo grado; né, del resto, trascurava egli stesso di ricordare la gloria che gli veniva per simile lavoro. Nell'8° libro dell'«Idea», dedicandolo ai Vicentini, scriveva: «Degnino le Signorie Vostre di haver a memoria, che quanto la Magnifica Città di Vicenza hebbe di honore e di gloria nel ricevere con solennissima pompa la Maestà dell'Imperatrice Maria d'Austria, e nella nobilissima fabbrica del Odeo dell'Academia (sic), che forse non ha pari, e specialmente nell'inventare e ordinare le Prospettive, e illuminare la Scena per l'apparato Tragico, e altre cose, che io non racconto; il tutto è proceduto dall'ingegno e industria mia; per honorar quella Città.»

Chiamato dal Duca, venne dunque lo Scamozzi in Sabbioneta il 3 di maggio del 1588, partendosi da Venezia il 1° del mese, accolto, in assenza di Vespasiano, dai suoi ministri con grandissimi onori. Vide il sito prescelto, e improvvisò il disegno in due fogli reali.

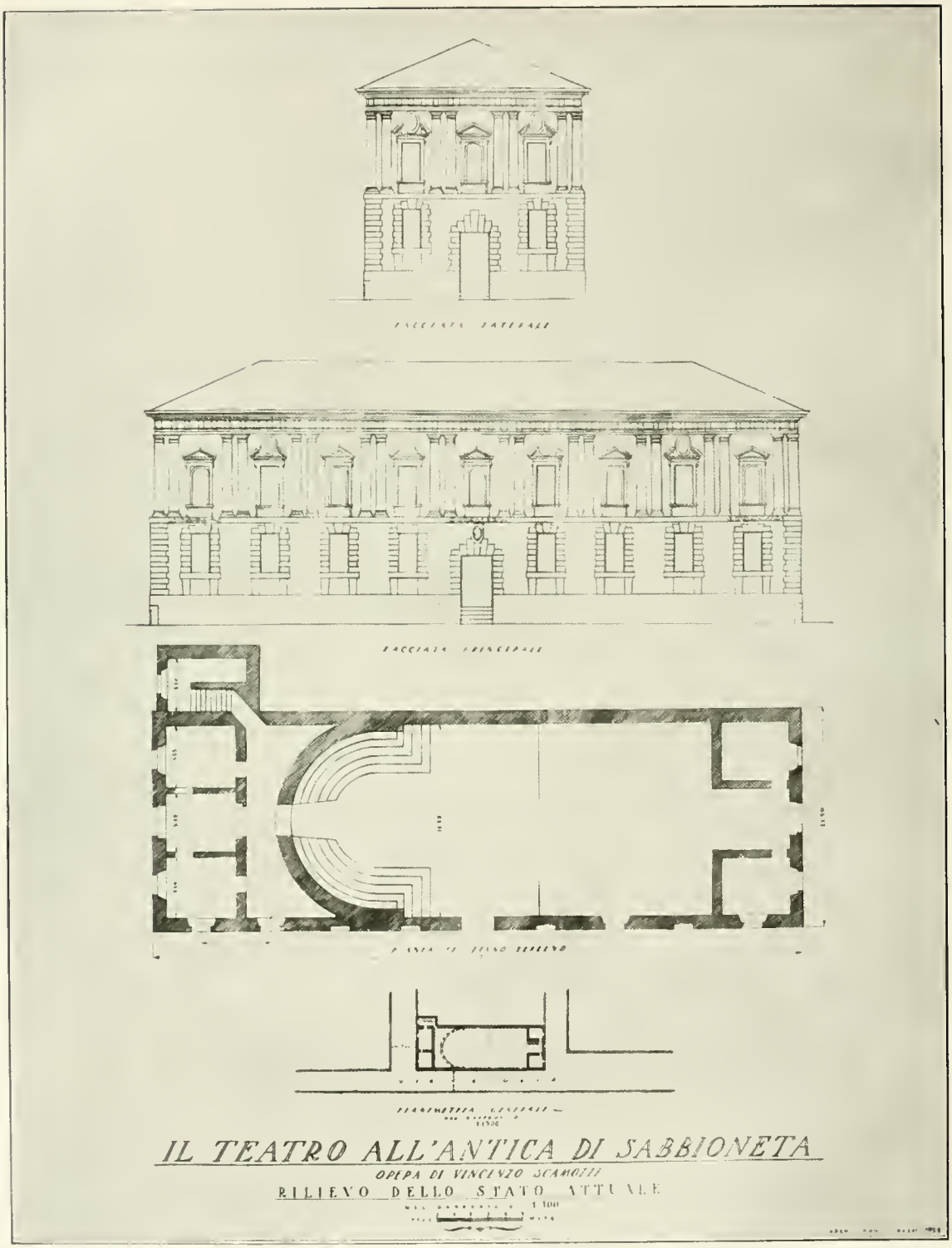
Di questo disegno esiste agli Uffizî una copia, in un piccolo ottavo di foglio, con postille originali, nelle quali si accusa ricevuta al Duca della somma versata come compenso all'architetto. Il disegno dà la pianta e lo spaccato del teatro, con tutte le quote e le indicazioni necessarie, fornito cioè di quegli elementi che, ad esecutori valenti, capomastro, pittore e scultore, erano a quei tempi sufficienti per interpretare il pensiero rapidamente formulato, anche senza la sorveglianza continua dell'architetto. Otto giorni si trattenne lo Scamozzi presso il Duca e se ne partì l'11 di Maggio ringraziato e compensato con 30 doble d'oro di Spagna, e accompagnato da un ministro fino a Venezia. I documenti Sabbionetani accennano ad altre visite fatte ai lavori dall'architetto: lo Scamozzi si trattenne a Sabbioneta per l'opera della scena, per la quale ebbe in compenso dal Duca 110 scudi, una tazza d'argento e una collana d'oro, e lodi e onori quanti egli amava riceverne.

L'opera si può affermare perciò eseguita tutta sotto la direzione dello Scamozzi, ciò che d'altre sue fabbriche non si può dire. Usava infatti l'architetto, che, per la sua fama ormai universale, era troppo carico di lavori in diverse parti d'Europa, sempre accettati per l'amore di gloria che l'accendeva, spesse volte disinteressarsi della costruzione dei suoi progetti, sì da non giudicarne mai «de visu».

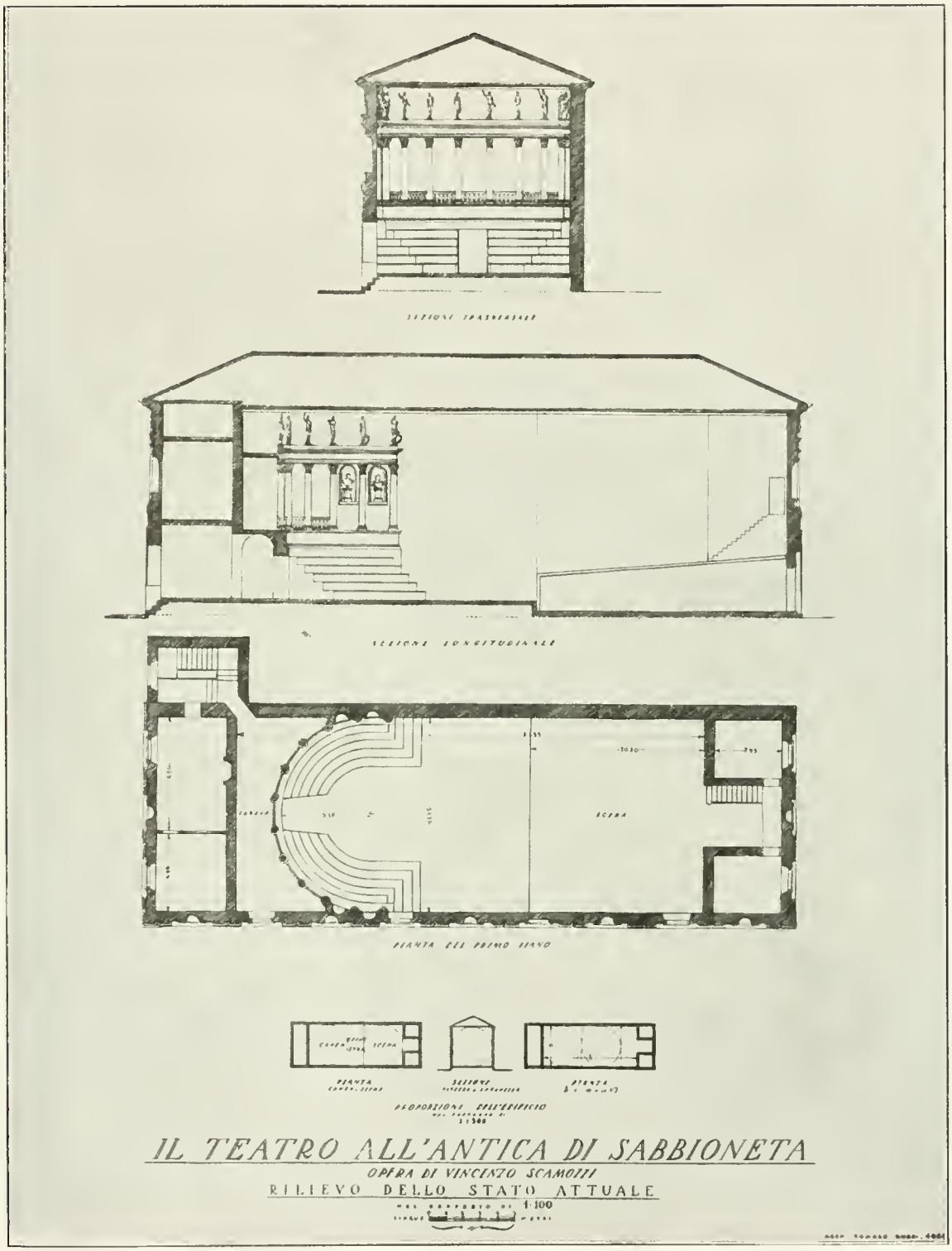
È il teatro un bell'edificio a pianta rettangolare molto allungata, addossato per uno dei lati maggiori a un isolato di case; pro-



PROGETTO DELLO SCAMOZZI PER IL TEATRO DI SABBIONETA.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Cipriani*).

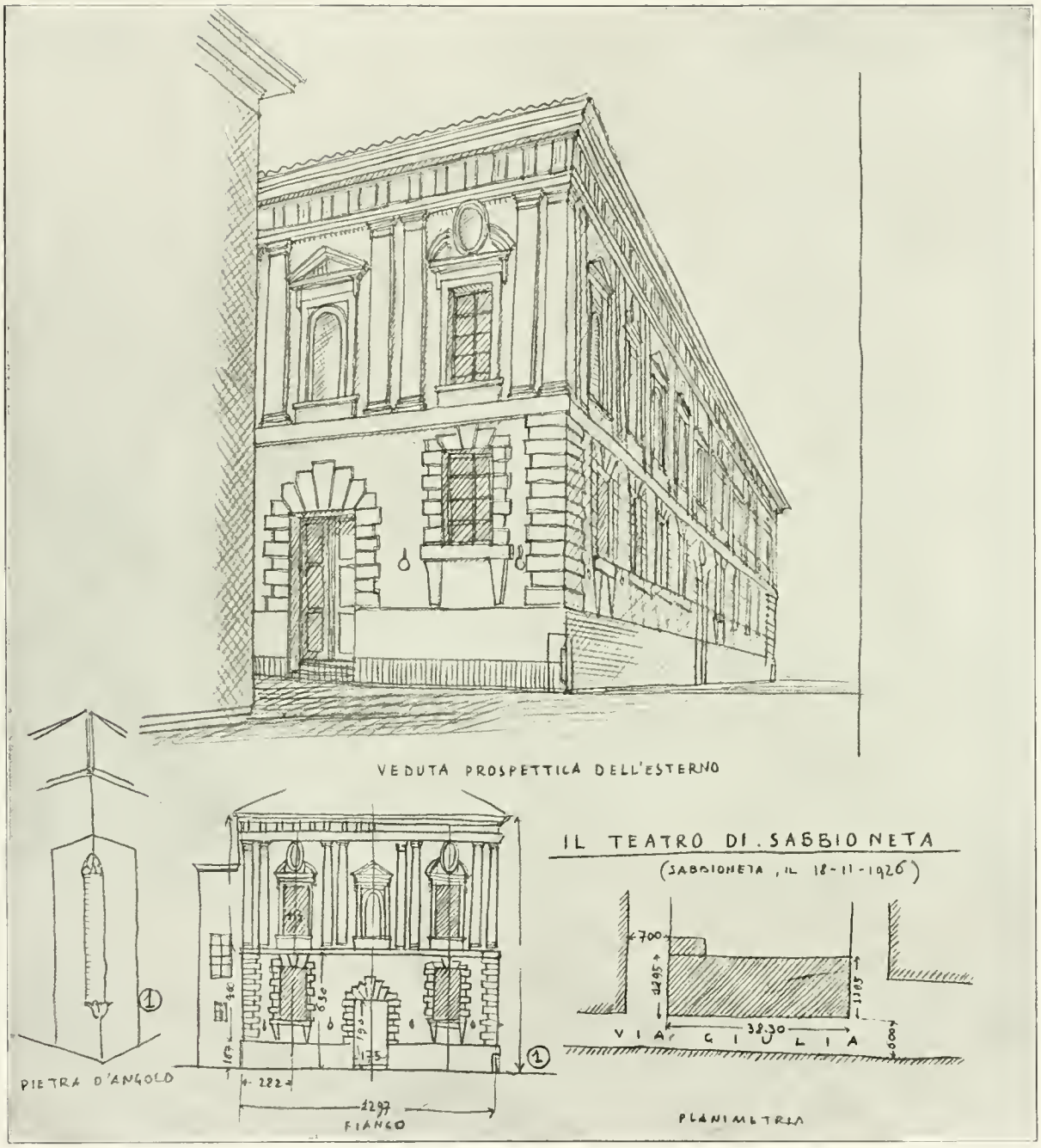


IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA: RILIEVI.

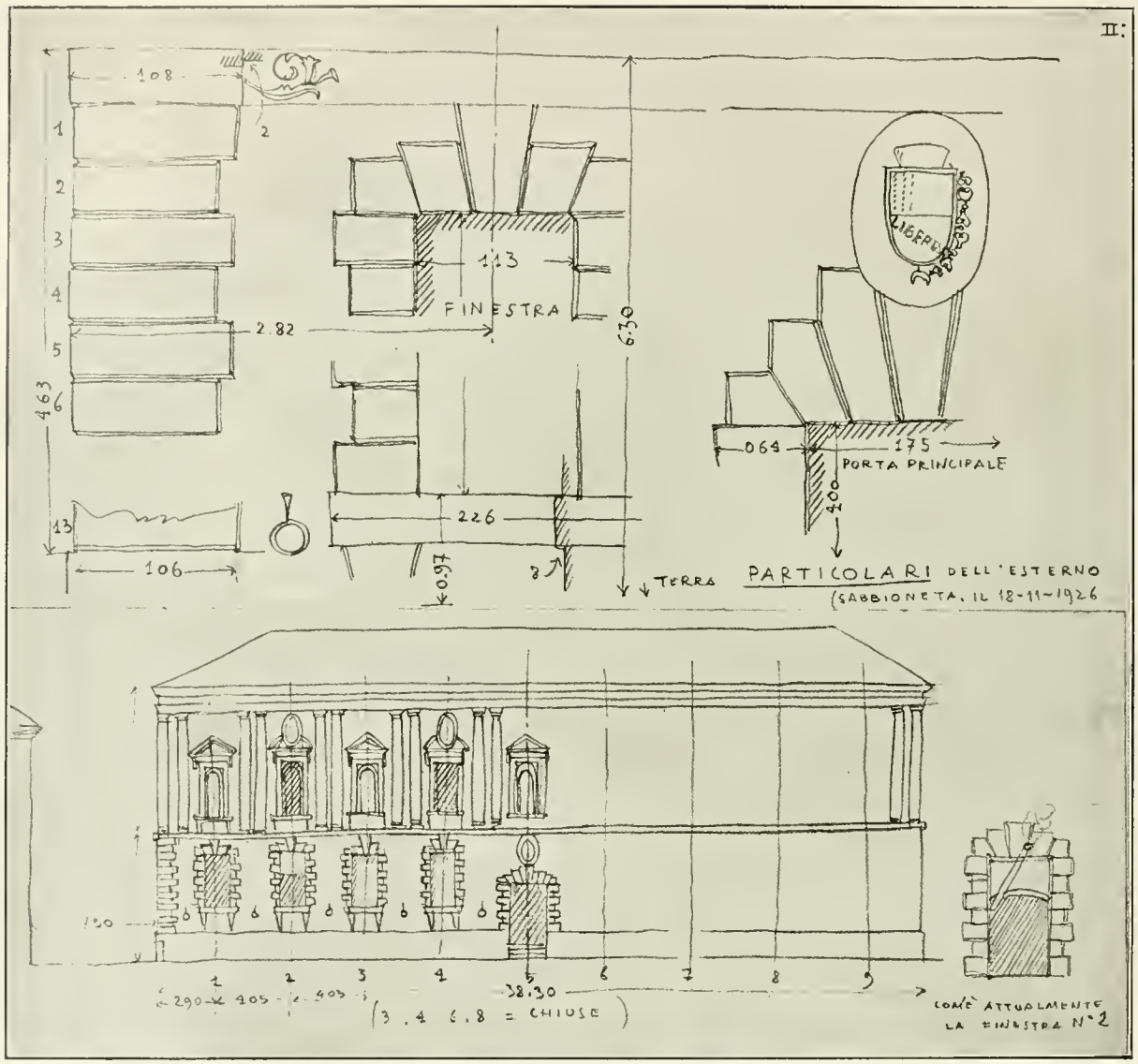


IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA: RILIEVI.

IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: L'ESTERNO (*fot. Premi*).



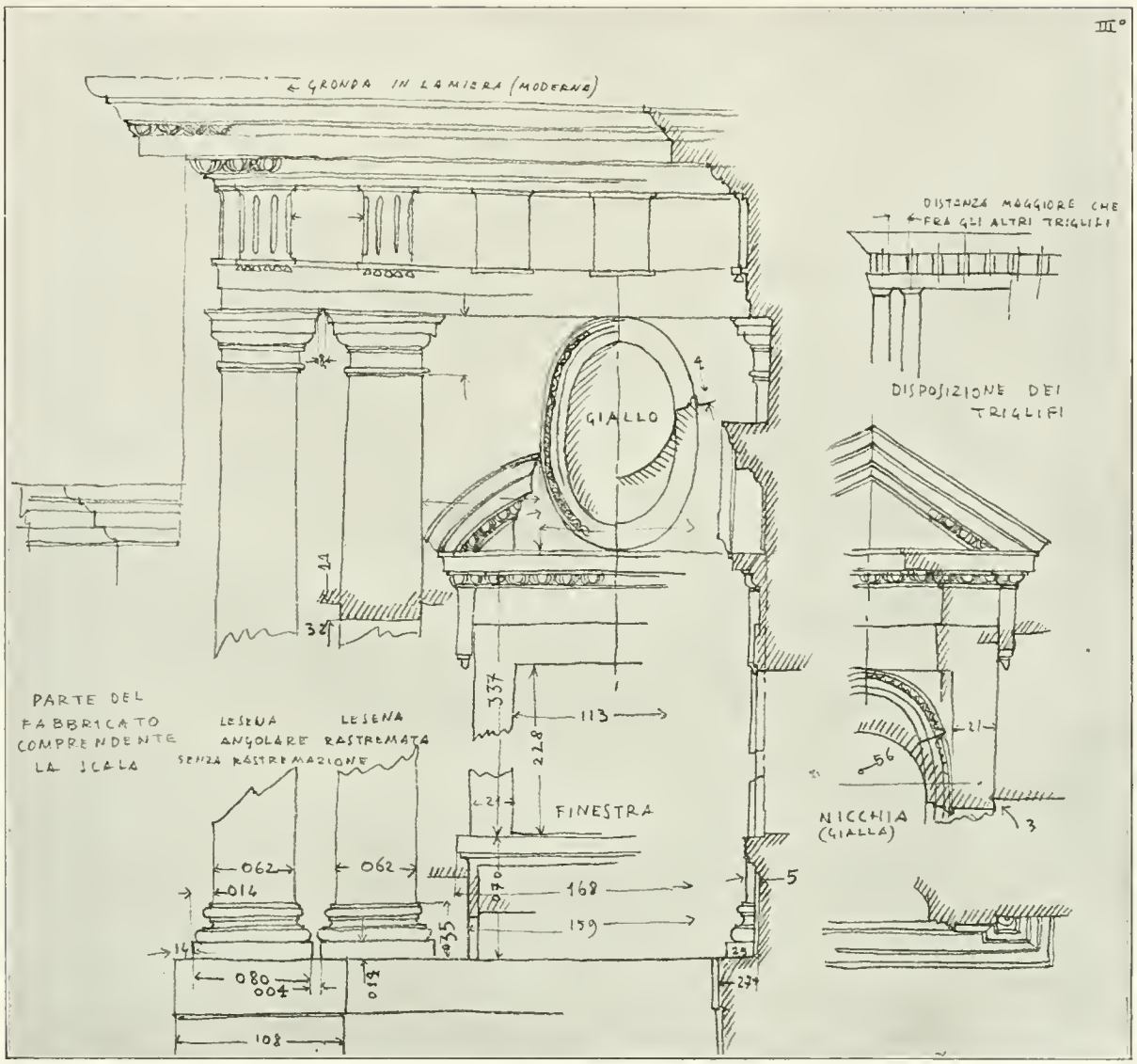
IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PARTICOLARI DELL'ESTERNO



IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA: SCHEMA DELLA FRONTE PRINCIPALE SU VIA GIULIA.

spetta su tre strade e ha la fronte su la via Giulia, la principale della cittadina, intitolata dal Duca Vespasiano alla zia Giulia Gonzaga, la celebre, virtuosa e bellissima gentildonna che gli aveva fatto da madre.

Su uno zoccolo a finestre, porte e spigoli bugnati, un bel dorico a lesene abbinate veste di sue forme limpide e leggiadre, com'è degli ordini scamozziani, le tre fronti dell'edificio: finestre dai timpani curvi e spezzati per comprendere tazze ovate si alternano a edicole a nicchia, coronate dai frontoni triangolari. Le tazze, secondo i contemporanei, contenevano, alla maniera di Giulio Romano, busti di terracotta, ora scomparsi. La costruzione è tutta in mattoni intonacati: il tono, giallino per l'intera costruzione, giallo intenso nelle tazze e nelle



IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SARBIONETA: PARTICOLARI DELL'ORDINE DORICO.

nicchie, è stato rinnovato recentemente e vuol ricordare l'antico.

Tre porte mettono nell'interno dell'edificio. La principale, che dà nell'orchestra, è nobilitata dallo stemma di Vespasiano, sormontato dal berretto ducale e decorato del Toson d'oro. Quelle delle fronti laterali conducono l'una nelle sale e alla scala della loggia, l'altra nel sottopalco. All'interno l'edificio comprende alle due estremità, su due piani, alcune sale: da un lato quelle per i gentiluomini al piano terreno, e per le dame al primo piano, dall'altro lato al pianterreno le camere per i comici e, sopra, quelle per i musici. Al centro è la gran sala del teatro, rettangolare, lunga più di due volte la larghezza, secondo una norma di proporzione adottata anche dal Palladio: un intero

quadrato cioè viene occupato dalla scena, l'altro dalla loggia e dalle gradinate semicircolari; tra l'uno e l'altro è lo spazio dell'orchestra. La loggia era riservata alla corte e alle gentildonne, i gradi ai cavalieri, al pubblico la platea.

Dodici colonne corinzie decorano il prospetto della loggia ducale e le corona un ricco cornicione sormontato dalle dodici statue delle divinità d'Olimpo, snelle ed elegantissime nella loro grazia un po' manierata. I due intercolumni estremi da ambo i lati sono ciechi e ospitano nicchie con busti romani.

Tutta la costruzione è in stucco e legno, fuorché le basi delle colonne, che sono di pietra viva. Il prospetto dell'emiciclo, come è ora conservato, corrisponde al progetto dello Scamozzi: ne differisce in questo solo che i gradoni di legno avrebbero dovuto risvoltare in curva contro le pareti, senza interrompersi al centro; inoltre le nicchie degli intercolumni avrebbero dovuto accogliere statue ed essere sormontate da festoni. Il muro di fondo della loggia è decorato a fresco, con un chiaroscuro architettonico, e raffigura, fra colonne, edicole a nicchia con le statue dorate degl'imperatori romani cari a Vespasiano. Gli affreschi della loggia sono ancora ben leggibili; non così quelli del resto della sala, che è stata imbiancata. La decorazione raffigurava, sui muri perimetrali della scena, un paesaggio e, sopra la porta dell'orchestra e sulla parete opposta, un grandioso arco di trionfo d'ordine composito, comprendente paesaggi con architetture e scene figurate; al sommo di uno degli archi si intravede ancora, sotto lo strato di calce, sporgersi dall'attico uno spettatore.

Il partito dei due archi trionfali posti a collegare l'emiciclo al proscenio ricorda l'analogo motivo adottato anche al teatro Farnese di Parma.

Esecutore delle decorazioni in pittura e in scultura pare sia stato un Bernardino Veneziano.

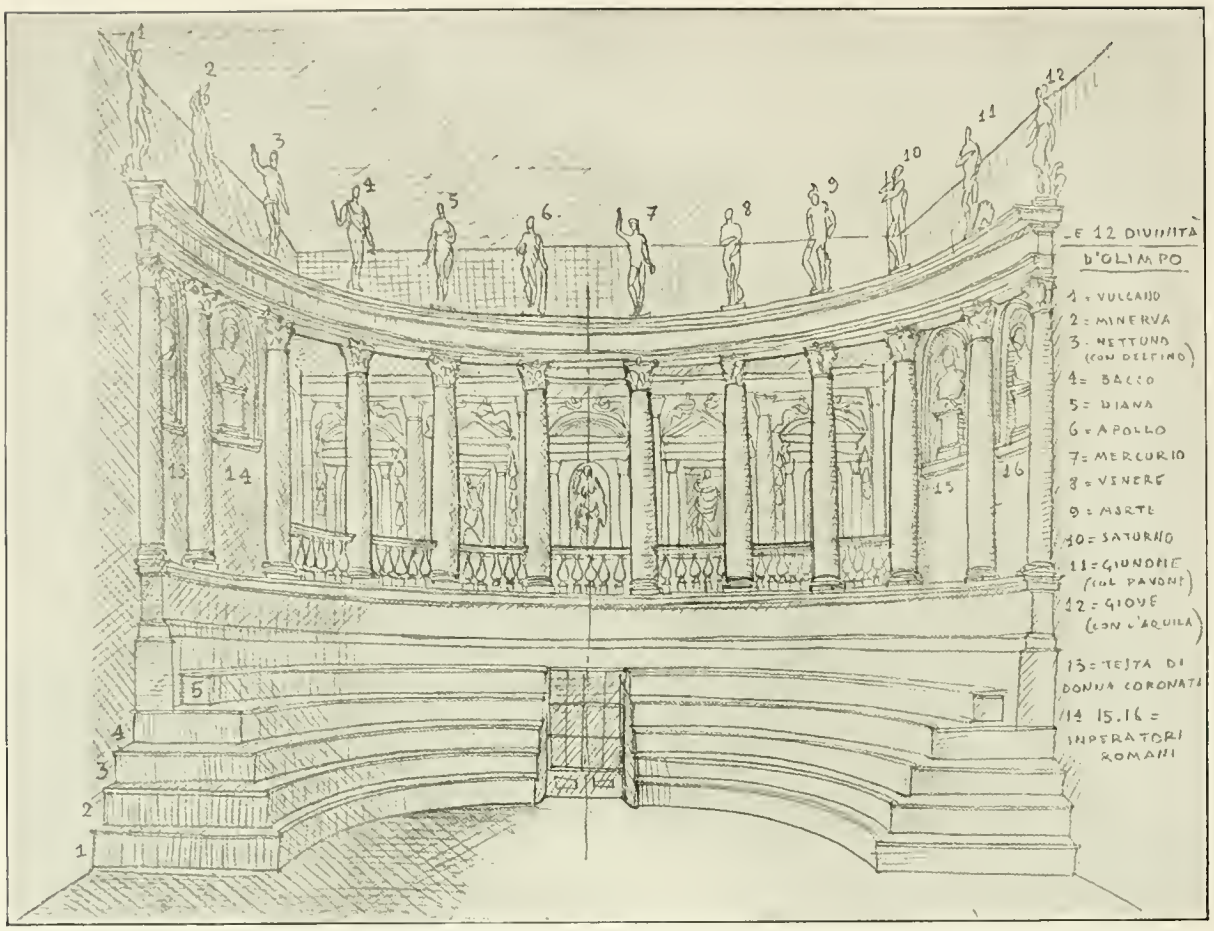
Un provvido restauro potrebbe, togliendo lo strato di calce, ridare alla sala il suo armonico aspetto, al quale manca solo il soffitto originario che è stato rinnovato in legno a travetti.

Quale fosse l'antica copertura del teatro non si può dire con sicurezza: alcune mensole che si vedono al sommo delle pareti accennano una partenza di volta e fan pensare che il soffitto fosse centinato a cielo. Più probabilmente il soffitto era a cassettoni o a velario; ma a voler congetturare si cadrebbe nella celebre controversia del Calderari e dell'Arnaldi, che appassionò tutta Vicenza, quando, nel '700, si volle rifare la copertura del teatro Olimpico.

La parte del Teatro di Sabbioneta che purtroppo è andata irreparabilmente perduta, è la scena fissa. Essa è stata distrutta nel secolo scorso, per far posto al solito palcoscenico, con sipario, quinte e fondali di tela.

Il disegno dello Scamozzi mostra come doveva essere la scena. Essa era apparecchiata per la tragedia. Vi era finta una gran piazza nella quale sboccava una strada «reale», di quelle, come dice lo Scamozzi, « per dove passa la pompa e i trionfi e fannovi passaggio i principi e personaggi grandi in tempo di solennità.» La strada era fiancheggiata da fabbriche pubbliche e private, case «nobili e case cittadinesche» eseguite in un rilievo

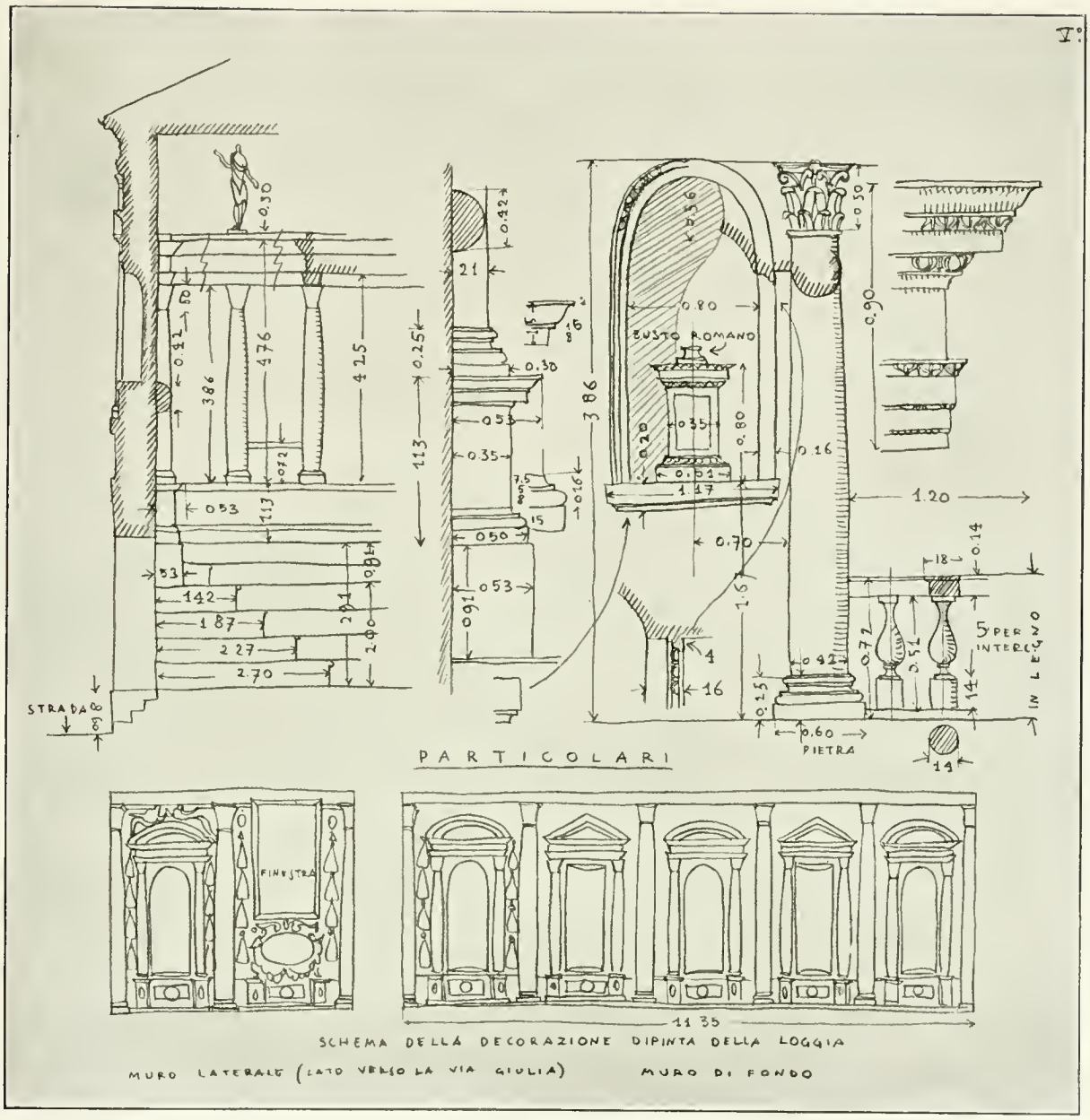
IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PARTICOLARE DELLA LOGGIA DUCALE (*fot. Premi*).



IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA (STATO PRESENTE): PROSPETTO DELLA LOGGIA.

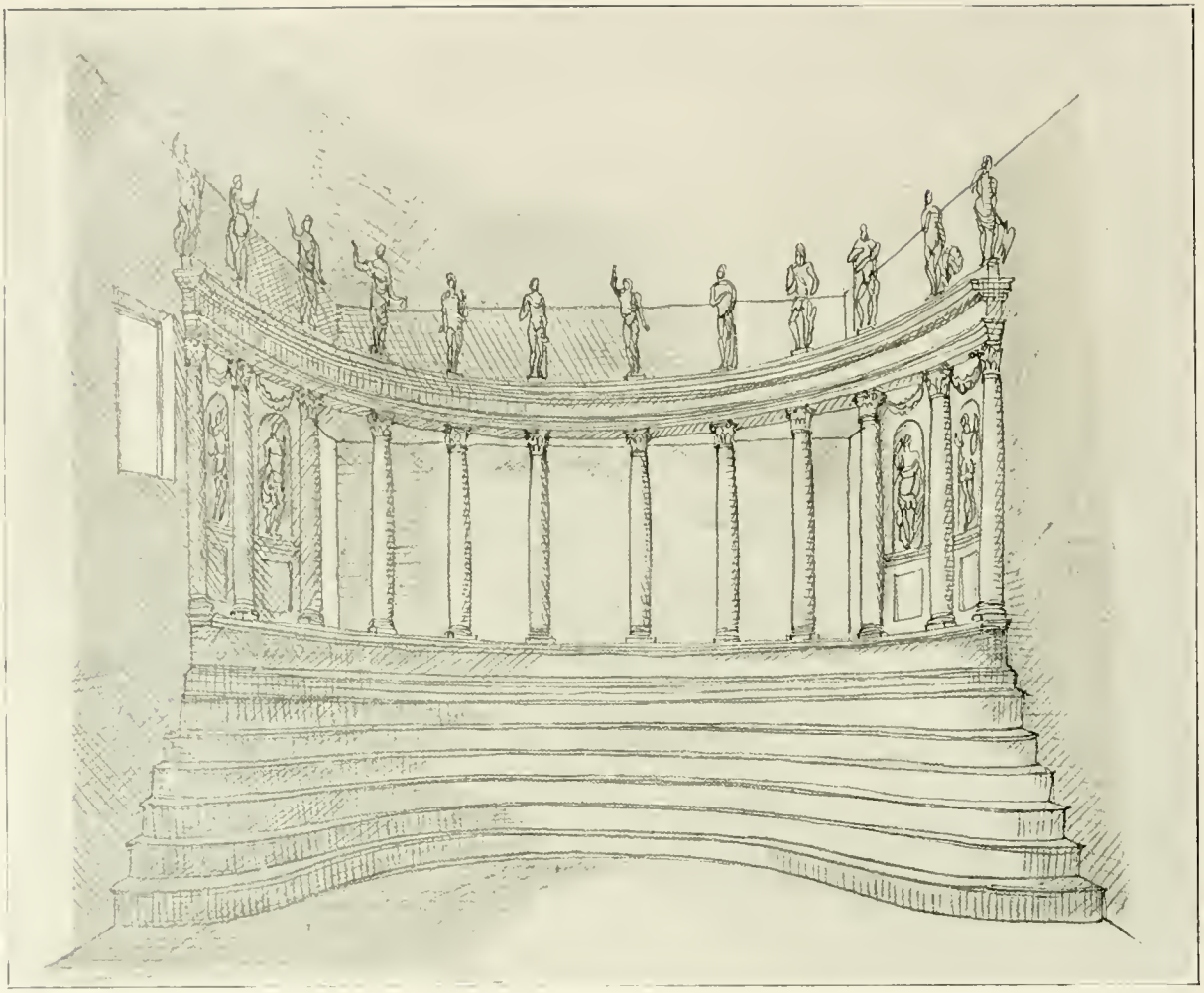
aiutato da bonissima pittura e prospettiva bene intesa, separate da strade praticabili dagli attori ma strettissime, in modo da lasciar molta parete alle facciate, e queste scompartite in un gran numero di porte, finestre ed archi, sì da farle sembrare maggiori e da dare più lunga fuga alle scene. I palazzi erano decorati da bassirilievi e statue in gesso, esse pure in prospettiva e colorate a finti marmi. Non v'era separazione fra sala e scena, sì che si doveva aver l'impressione di trovarsi in un teatro all'aperto, davanti ad una vera piazza ricca di edifici bellissimi.

Rispondeva esattamente la scena al gusto del tempo, nel quale la passione per il teatro aveva reso quasi perfetta l'arte degli apparati scenici. Il Serlio ne aveva già pubblicati i precetti nel suo « Libro d'Architettura » e lo Scamozzi li doveva conoscere a perfezione. Scrive il Serlio: « Fra l'altre cose fatte per mano degli huomini che si possono mirare con gran contentezza d'occhio e satisfationi d'animo è (al parer mio) il discoprirsi lo apparato di una scena, dove si vide in picol (sic) spacio fatto da l'arte della Perspettiva superbi palazzi, amplissimi templi, diversi casamenti, e da presso e



IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PARTICOLARI DELL'INTERNO.

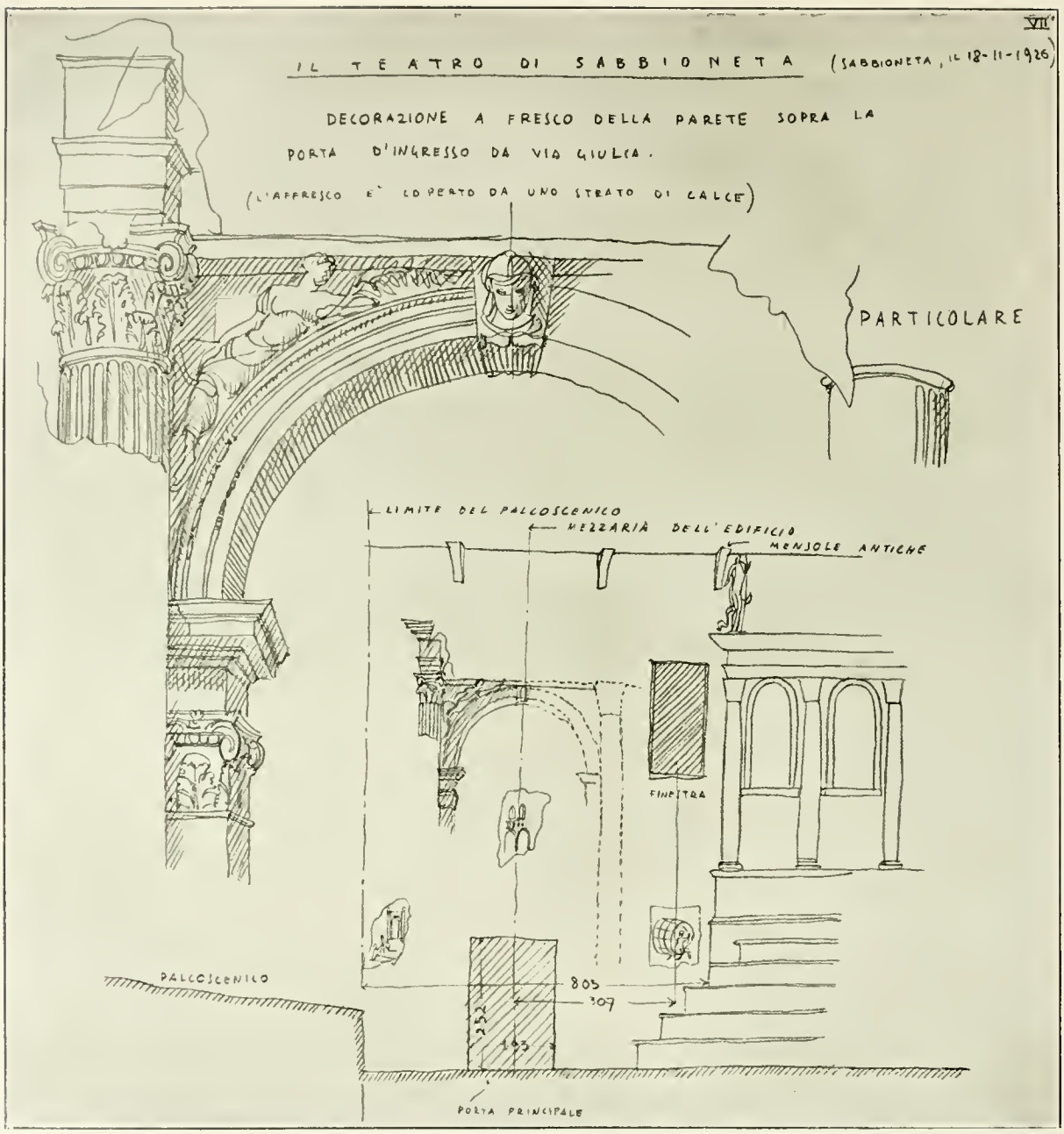
di lontano, spaciose piazze ornate di varii edifici, drittissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi triomphali, altissime colonne, piramide, obelischi et mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezzani et piccoli secondo che l'arte lo comporta, li quali sono così arteficiosamente ordinati che rappresentano tante gioie lucidissime come saria Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi, et cose simili.» E ancora, accompagnando un suo progetto di scena tragica: «La scena Tragica sarà per rappresentare tragedie. Li casamenti d'essa vogliono essere di grandi personagi (sic), percio-



IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PROSPETTO DELLA LOGGIA SECONDO IL DISEGNO DELLO SCAMOZZI. DA NOTARE LE VARIANTI APPORTATE NELL'ESECUZIONE: NELLE NICCHIE ALLE STATUE SONO STATI SOSTITUITI BUSTI, SONO STATI SOPPRESSI I FESTONI, E' STATO AGGIUNTO IL PARAPETTO IN LEGNO, I GRADI RISVOLTANO IN QUADRO, E SONO INTERROTTI AL CENTRO DALLA PORTA D'INGRESSO.

ché gli accidenti amorosi et casi inopinati, morti violente et crudeli (per quanto si legge nelle tragedie antiche et ancho nelle moderne) sono sempre intervenute dentro le case de' signori, duchi o gran principi, anzi di Re: et perhò (come ho detto) in cotali apparati non si farà edificio che non habbia del nobile, sì come si dimostra nella seguente figura, entro la quale (per essere essa cosa piccola) non ho potuto dimostrare quei grandi edifici Regii et signorili, che in un luogo spatioso si potrebbono fare. Ma basti solamente all'architetto che in torno a cose simili si vorrà esercitare, per haver un poco di luce circa all'invenzione. Sopra tutte le altre cose si dee fare elettione delle case più piccole e metterle davanti, acciò che sopra esse si scuoprano altri edificii, onde per tale superiorità della casa più addietro viene a rappresentare grandezza, et

IL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA: PARTICOLARE DELLA LOGGIA DUCALE (*fot. Premi*).



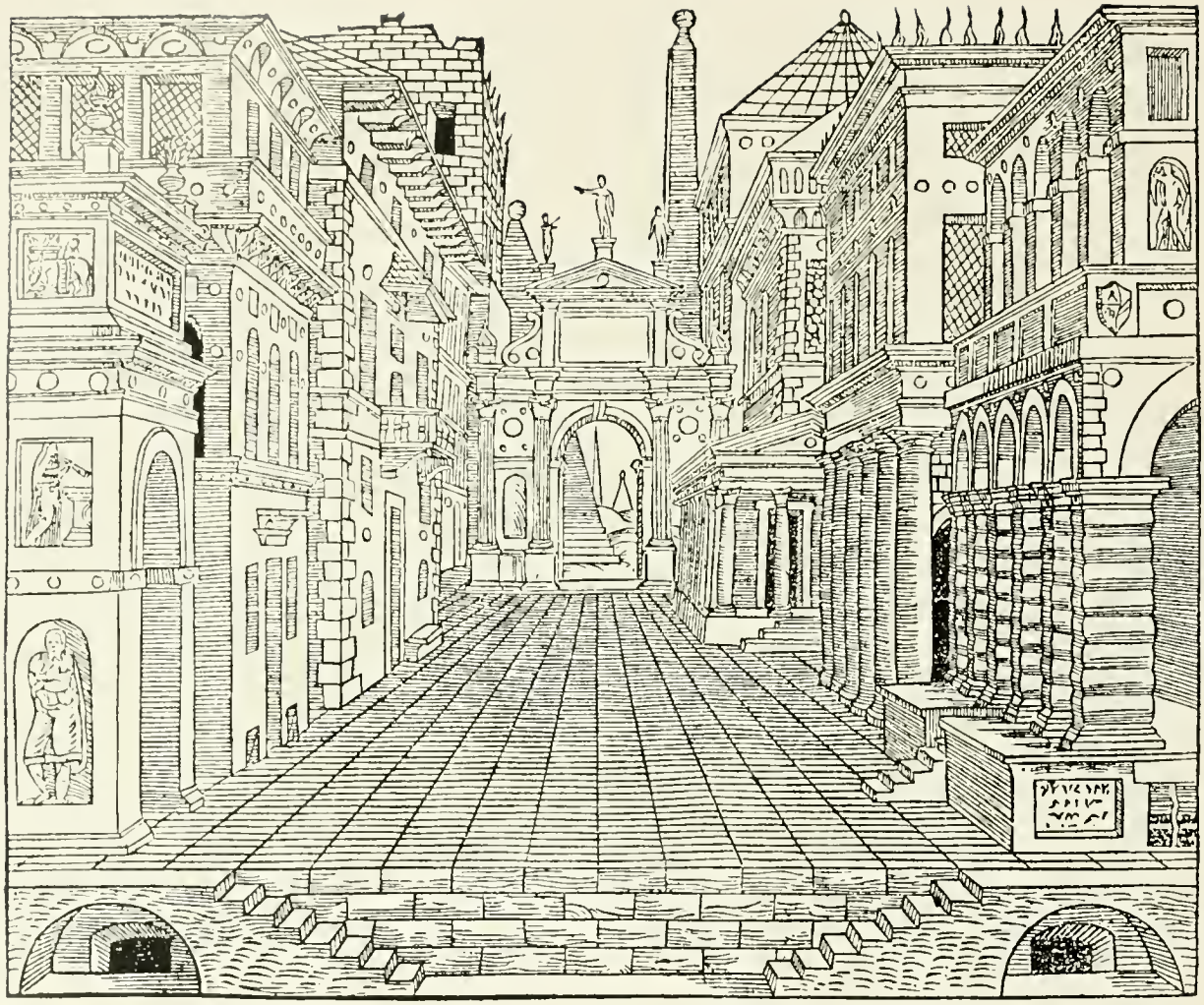
IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PARTICOLARI DELL'INTERNO.

riempie meglio la parte della scena che non sarebbe diminuendo se le sommità delle case diminuissero l'una dopo l'altra.»

Dello Scamozzi si conservano agli Uffizî quattro disegni di scene prospettiche, che vennero identificati come progetti per le scene di Sabbioneta. Tre di questi corrispondono invece esattamente alle fabbriche in legno costruite sulla scena dell'Olimpico; e precisamente, il primo alla scena della por-

IL «TEATRO ALL'ANTICA» DI SABBIONETA: PARTICOLARE DELLE DECORAZIONI DIPINTE.

ta ospitale di sinistra, il secondo alla schiera di edifici che fiancheggiano a sinistra la strada centrale della porta regia, il terzo alla fila sinistra di case nella scena della porta ospitale di destra. Solamente il quarto disegno non ha rispondenza con le scene dell'Olimpico, ma invece, per la pianta e per l'alzato, col lato destro della scena di Sabbioneta (*pag. 519*). È così possibile, a chi voglia idealmente ricostruirsi la scena distrutta, immaginarla coi palazzi di sinistra, quali sono dati dallo spaccato dello Scamozzi, e quelli di destra secondo il suo disegno prospettico, ricordando, per la traduzione del disegno



SEBASTIANO SERLIO: LA SCENA TRAGICA (DAL « LIBRO SECONDO DI PERSPETTIVA », VENEZIA, 1544).

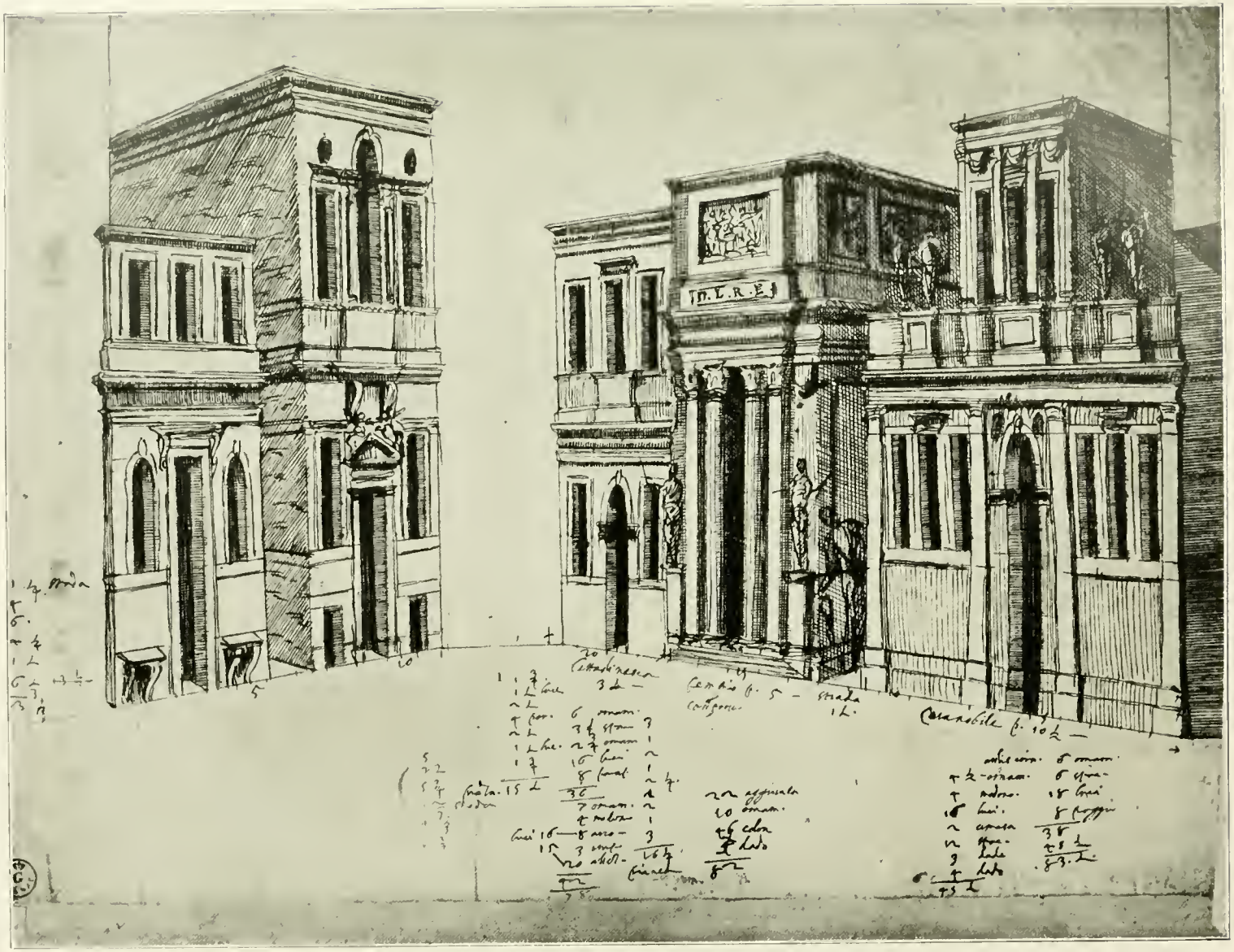
nella realtà, i sistemi con che son costruite le scene dell'Olimpico.

Il teatro di Sabbioneta fu inaugurato nel 1590. Il Duca chiamò a recitarvi la tragedia la compagnia di Silvio de' Gambi ferrarese, la nominò compagnia di corte imponendole il nome di « Accademia dei confidenti » e le fece una dotazione perché recitasse sessanta volte all'anno.

Il successo fu grande: accorrevano in copia anche i Mantovani, che pur avevano le rappresentazioni del Teatro di Castel Vecchio, le pompe della Corte e gli spettacoli della Cavallerizza di Giulio Romano. La decadenza del teatro data dall'assedio di Mantova. Oggi il teatro, pur nella sua desolante decadenza, non è del tutto abbandonato: la cittadina l'ha restaurato, coi suoi mezzi, come ha potuto, rinnovandone la copertura e lo riapre qualche sera all'anno per vedervi rappresentata l'operetta.

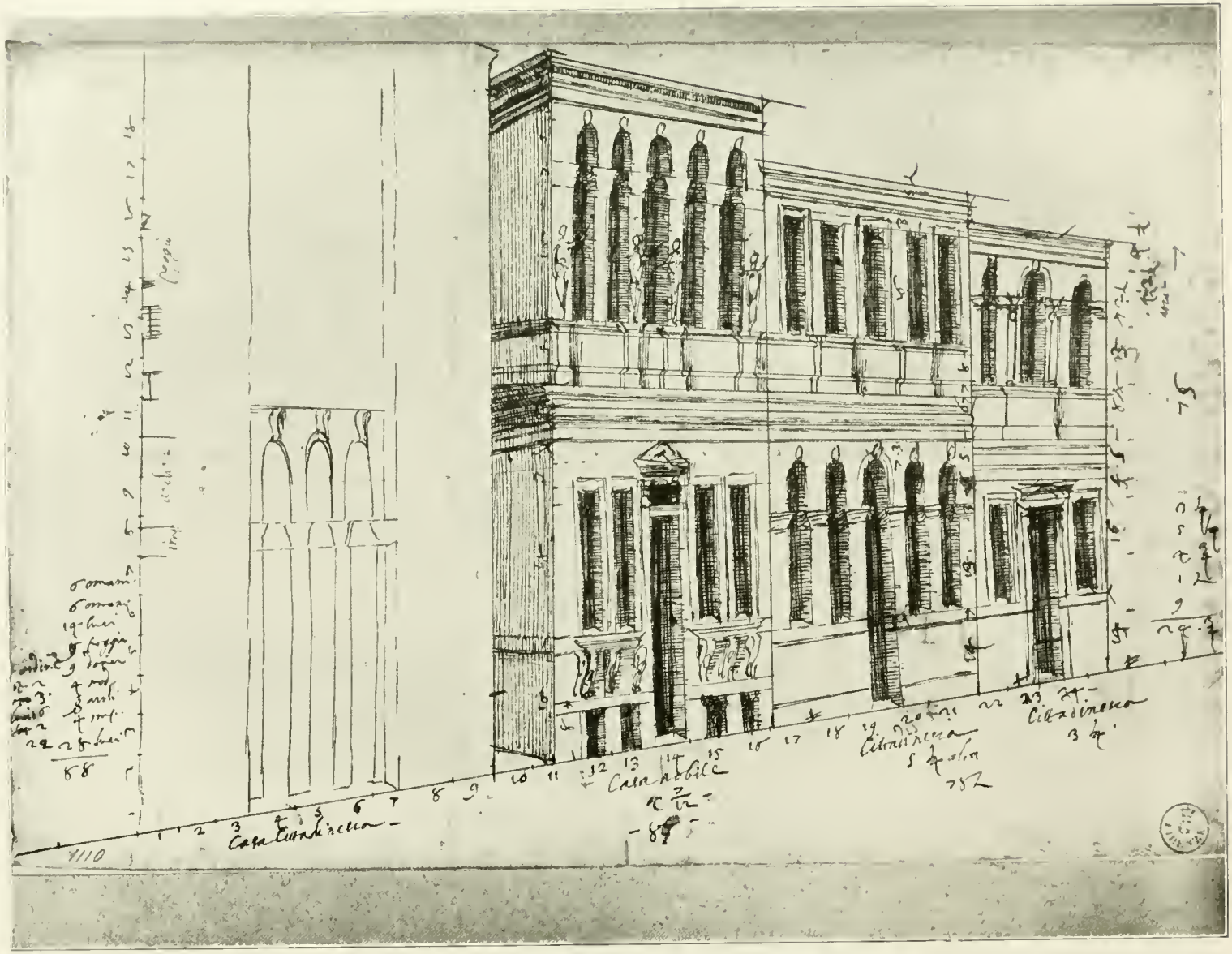
La bellezza dell'Olimpico è tale da offuscare qualsiasi teatro che lo ricordi: ma al

BALDASSARRE PERUZZI: PROSPETTIVA TEATRALE. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Alinari*).

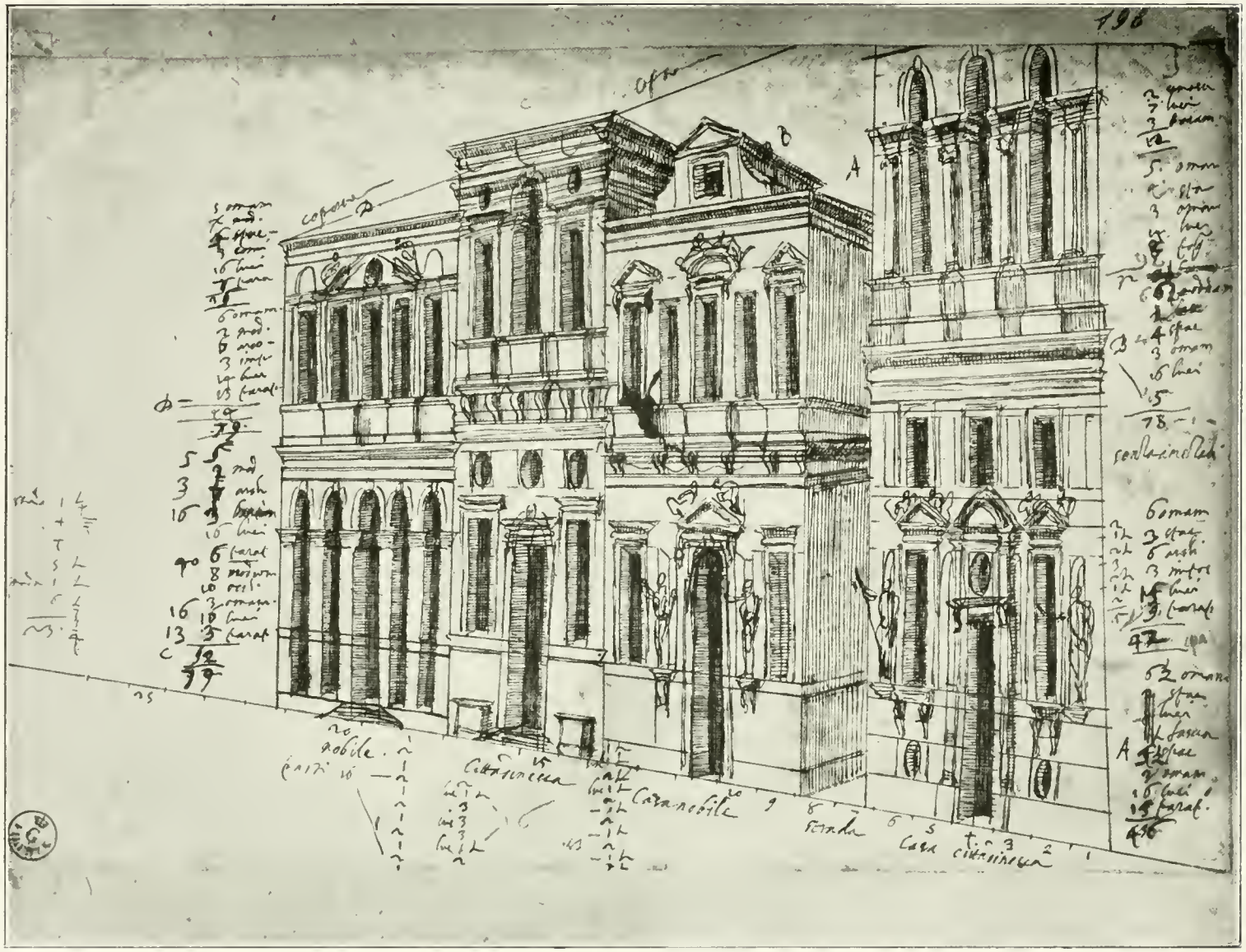


PROGETTO DI V. SCAMOZZI PER LE SCENE DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).

PROGETTO DI V. SCAMOZZI PER LE SCENE DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA. FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).



PROGETTO DI V. SCAMOZZI PER LE SCENE DEL TEATRO OLIMPICO DI VICENZA.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).



PROGETTO DI V. SCAMOZZI PER LA SCENA DEL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA.
FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI (*fot. Brogi*).

confronto il teatro di Sabbioneta dimostra quanto studio e quanta passione abbiano retto lo Scamozzi nel risolvere il difficile compito di creare dopo il mirabile esempio del Teatro di Vicenza un nuovo teatro. Lo Scamozzi, che conobbe vivo il Palladio e lo studiò poi in molte fabbriche che gli toccò di compiere, non lo copiò, e riuscì a convertire in merito proprio una imitazione felice, raggiungendo spesso la perfezione, particolarmente nell'uso personalissimo degli ordini.

Mentre il teatro di Vicenza non ebbe la ventura di essere completato dal Palladio, ma fu continuato dopo la morte dell'architetto dal figlio di lui, Silla Palladio, e poi dallo Scamozzi, e decorato solo nel '700 delle ultime statue, il teatro di Sabbioneta è opera di getto d'un solo architetto, compiuto in ogni sua parte, perché anche le statue e le pitture furono eseguite sotto la guida di lui.

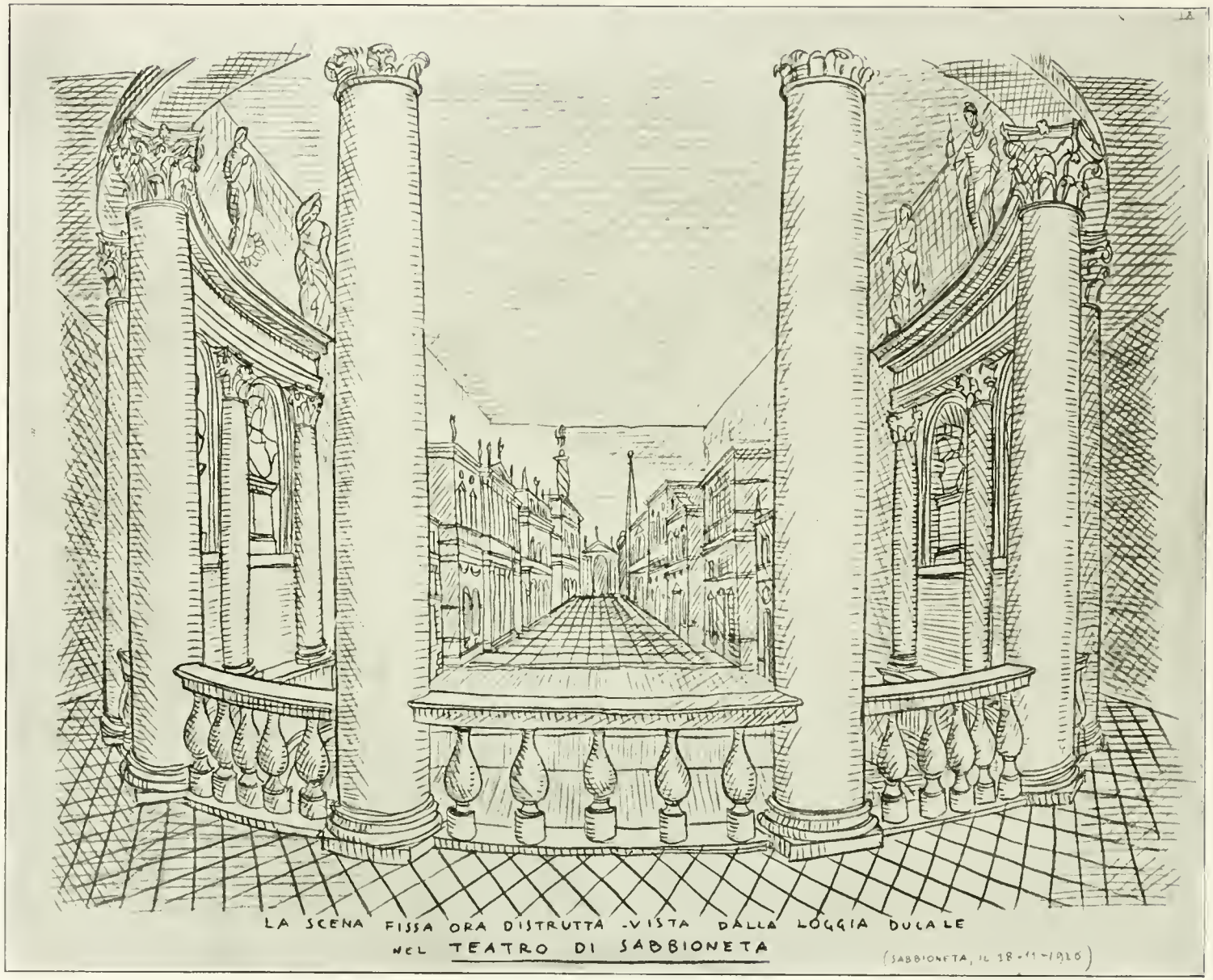
L'Olimpico non ha fronti verso l'esterno, né sale di servizio annesse; il teatro di Sabbioneta porta invece il segno della sua nobiltà sia all'interno che all'esterno. L'Olimpico, per la ristrettezza del luogo, ha i gradi disposti a semiellisse con l'asse maggiore parallelo alla scena, scarsa visuale dai posti estremi dei gradini e cieca, proprio nella sua parte centrale donde il punto di vista sulla scena dovrebbe essere migliore, la loggia. La scena poi, molto monumentale, ha le strade che se ne dipartono, troppo strette e quasi inaccessibili agli attori, la cui presenza verso il fondo della scena distruggerebbe il mirabile effetto delle prospettive. Il teatro di Sabbioneta ha all'incontro una disposizione organica degl'ingressi e delle sale annesse, una perfetta visuale da tutti i posti, un'ottima acustica, una scena molto ampia e profonda. Inoltre, e per lo Scamozzi questo era grande oggetto di vanto, e pei contemporanei di lode, era il teatro costruito secondo leggi più rigorose e più vicine all'antico, più consone ai precetti vitruviani, quasi che in questo lo Scamozzi volesse superare il Palladio. Per noi il teatro è, nel tempo stesso, più moderno dell'Olimpico e più di questo pieno di germi fecondi.

Il Teatro è certamente, in Sabbioneta, l'opera di architettura più notevole: ma non l'unica, ché il Duca nulla aveva trascurato per fare della sua capitale una città modello, secondo la concezione del suo tempo, nel quale progettavano «città ideali» architetti come l'Ammannati, Giorgio Vasari il giovane, e lo stesso Scamozzi. A quest'ultimo le scene di Vicenza e di Sabbioneta avevano dato modo di concretare, in scala ridotta, le sue concezioni architettoniche per gli edifici di un'intera città.

Chiusa nel suo giustacuore di mura, con due sole porte, la Vittoria e l'Imperiale, diametralmente opposte in corrispondenza alla via Giulia, Sabbioneta ha l'aspetto di un campo trincerato romano, con le sue strade diritte incrociantisi ad angolo retto. Le case private sono modeste ma dignitose, e alle cantonate recano, su spigoli bugnati, con angoli di pietra, l'impronta dell'arte degli architetti e, insieme, dell'autorità del Duca.

Due piazze principali poste, con saggio principio di urbanistica, l'una a destra e l'altra a sinistra della strada principale, completano la pianta della città.

La piazza d'armi, adiacente al Castello



RICOSTRUZIONE IDEALE DELLA SCENA NEL « TEATRO ALL'ANTICA » DI SABBIONETA.

LE PROSPETTIVE DELLA SCENA CON LA COSI' DETTA VIA DI TEBE. VICENZA, TEATRO OLIMPICO.

ora distrutto, è ornata da una fontana e dalla colonna a Pallade. Vi prospettano la galleria degli Antichi e il palazzo del Giardino. La Galleria delle Antichità, la quinta in Italia ai tempi di Vespasiano, è un lunghissimo edificio, a portici inferiormente, che comprende al primo piano un solo vano, il «Corridoio» ove erano esposti i più bei marmi greci e romani, raccolti dal Duca con ottima scelta. I pezzi migliori sono stati recentemente ordinati nel Palazzo Ducale di Mantova, e a Sabbioneta non ne rimane nessuno.

Il Palazzo del Giardino era la residenza estiva del Duca, il suo palazzo del Te. Ha due piani di sale, magnificamente decorate a fresco, con soffitti dorati e dipinti, con pavimenti e camini di marmo, che si conservano oggi in posto, in uno stato di decadenza profonda.

La seconda piazza di Sabbioneta, la Ducale, o del Mercato, ha su tre lati edifici a portici comprendenti la Chiesa, e sul quarto la residenza del Principe. Il Palazzo Ducale non è molto vasto ma nobile di forme. Conserva ancora all'interno, in belle sale dalle pareti e dai soffitti decorati riccamente, i busti e le statue equestri dei Gonzaga.

La bellissima statua bronzea del Duca, opera di Leone Leoni, che decorava in pas-

VICENZA, TEATRO OLIMPICO. LA SCENA FISSA DI VINCENZO SCAMOZZI (*fot. Alinari*).

sato la piazza, è ora nella chiesa dell'Incoronata in Sabbioneta, sul mausoleo di Vespasiano.

Il Duca, tutto dedito alla sua cittadina, aveva provveduto, a un tempo, alla difesa con baluardi, porte fortificate, castello e fonderia di cannoni, all'amministrazione della giustizia e del culto, della carità e delle finanze con tribunale e chiese, monte di pietà, banca e zecca, alle esigenze della coltura, dell'arte e della vita di corte con una biblioteca pubblica e una privata, con una scuola d'arte e una stamperia ebraica, con un teatro e un museo, con un palazzo e un casino d'estate.

Ogni edificio sabbionetano è ridotto alle giuste proporzioni, ma tutto reca un segno di nobiltà, tutto è testimone delle grandi aspirazioni del Duca, il quale ha meritato alla sua città il nome, sia pur altisonante per l'esagerazione spagnolesca del tempo, di « piccola Atene de Gonzaga ».

TOMASO BUZZI.

COMMENTI

IL PERICOLO DEI SINDACATI degli Artisti, per quanto riguarda l'arte e non il semplice esercizio professionale, sta nella clausura: Sindacati degli scrittori, Sindacati degli architetti, Sindacati dei pittori, Sindacati degli ingegneri, Sindacati dei musicisti. Risolta la questione dell'albo, inclusi questi, esclusi quelli (che non vuol dire inclusi i buoni ed esclusi i mediocri perché oggi un Sindacato che desse giudizi di qualità potrebbe diventare o un'Accademia o un torneo di pugilato), tutto resta fermo se il Sindacato non s'occupa della così detta cultura. Ma occuparsi di cultura, nel 1927, non è come occuparsi, mettiamo, nel 1227 o nel 1327 dell'onesta tecnica d'un'arte, che era l'occupazione, anzi il merito di ciascuna corporazione medievale d'arte o di mestiere: come debba essere preparata la doratura del fondo d'un dipinto, quale legname s'abbia a usare per costruire una cassapanca a un armadio, quanti anni il garzone d'un pittore debba aspettare prima di poter toccare i pennelli, e via dicendo. Non è detto che qualche Sindacato non voglia occuparsi anche di questo, ma data la varietà e libertà delle tecniche sarà come voler dare forma alle nuvole; e basta leggere la protesta degli Architetti appena è capitato loro sulle spalle il divieto di far costruzioni in cemento senza l'assistenza d'un Ingegnere. Oggi per Cultura s'intende storia, teoria, esperienze comparate, profezie rassicuranti sull'avvenire di questa o di quell'arte di questo o quel cenacolo, di questo o quello stile; e questi non sono esercizi che ogni Sindacato possa fare da sé, nel suo chiuso. La Cultura è collaborazione pronta, continua, sagace e anche audace tra un'arte e l'altra, tra architettura e archeologia, tra musica e pittura, tra pittori e scultori, tra presente e passato, tra la speranza e il ricordo: collaborazione che deve essere stabilita tra uguali, non stasera tra gli architetti e uno storico dell'arte loro che tiene, invitato, la sua conferenzina e dopo i battimani se ne va da una casa che non è la sua. Non basta: oggi, come quindici o vent'anni fa chiedeva alla Camera l'on. Marangoni deputato rosso, i Sindacati degli Artisti chiedono addirittura il diritto esclusivo di sostituirsi alle pubbliche Amministrazioni che si occupano degli antichi monumenti e dei musei. Non sono monumenti e musei opere d'artisti, cioè di antenati dei pittori, scultori, architetti raccolti oggi nei Sindacati? Noi poniamo questi problemi ora che le Corporazioni e i Sindacati cominciano la loro opera di governo. Perché il loro sia un buon governo, questi problemi vanno rapidamente risolti da chi ha l'autorità di risolverli. È inutile aggiungere, per amor di chiarezza, che per noi gli artisti sarebbero mediocri direttori di gallerie o d'istituti o di scavi; anzi i migliori artisti sarebbero i peggiori direttori, anche se dovessero soltanto dirigere una pubblica Galleria d'arte moderna.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli e C.
Milano - Via Broggi, 19

Direttore Responsabile: Ugo Ojetti.

N
4
D4
anno 8
v.2

Dedalo; rassegna d'arte

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

VI VDHE
MENER
ARDEAT